

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

31. 1. 2018 ROČNÍK XIV

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč



KULTURNÍ ODBORY

ženy v disentu

kontemplativní trosky Waltera Benjamin

Depeche Mode Serhije Žadana

Turecko na cestě válečného zločinu

magický sovětský realismus Střední Asie

Magor a jeho doba

Rozdělená, nebo rozpolcená společnost?

JIŘÍ PŘIBÁŇ

Česká společnost si právě zvolila nového prezidenta, který je podle dikce Ústavy ČR „hlavou státu“. Co je ovšem stát, jestliže má hlavu, a jakými orgány jsou potom ostatní ústavní činitelé, jako například předseda vlády, poslanci a senátoři nebo ústavní soudci? Jak je možné, že se středověká představa politické organizace jako živého organismu a těla udržela až do dnešních dob? Můžeme skutečně i v současné politické imaginaci stát obecně a národní stát obzvlášť ztotožňovat s mytickým Leviathanem, který do sebe pohltí celou společnost a ovládá ji svrchovanou mocí tak, jak to v polovině 17. století popisoval anglický filosof Thomas Hobbes?

Metafora politické obce jako těla, takzvané *body politic*, tak jako mnoho jiných metafor a celá politická imaginace má ve skutečnosti původ v antice a použil ji například Plútarchos v dopisu císaři Trajánovi. Teprve ve středověku se ale na královskou moc a korunu začalo hledět jako na symbolické tělo, které na rozdíl od fyzického těla monarchy nikdy nemůže zemřít. Podle této teologické a právní konstrukce král současně ztělesňuje celou politickou obec, a proto i předání moci, *translatio imperii*, je symbolicky zajištěno trváním této obce a nedělitelností jejího těla – *corporace*.

Dnešní prezidentská funkce hlavy státu představuje středověký teologický prvek v sekulární demokracii. Odpovídají tomu i povolební komentáře, které hovoří o rozdělené společnosti a potřebě ji sjednotit a znovu spojit v jeden celek právě tak, jako kdyby se jednalo o společné tělo, v němž má každý v nás nějaké místo a funkci jako ve složitém živém organismu. Skutečnost je přitom zcela opačná, protože moderní společnost je příliš složitá, než aby se dala řídit z jednoho politického centra a podřídit státní organizaci s její mocí, na jejímž vrcholu by stála jakási hlava. Moderní hospodářství také nelze řídit jen politicky, jak se kdysi domnívali komunisté, nebo podle pokrevních svazků, jak to praktikují mafiánské organizace, ale ani politiku nelze proměnit jen na jednu z převodních pák



Kresba Jiří Franta

hospodářských zájmů, jak si mysleli neoliberálové. Podobně ani vědu nebo vzdělání nelze podřídit náboženským dogmatům, ale zrovna tak nelze z vědy učinit novou formu náboženství nebo ze vzdělání jen výuku vědeckých poznatků a tak dále.

Jinými slovy, žijeme v moderní společnosti, která je rozdělená do mnoha různých činností, oblastí, organizací a celých systémů, které nelze sjednotit. A už vůbec se nelze stát hlavou společnosti, jež by mohla rozhodovat o tom, jak se vše má řídit a organizovat. Stát nestojí nad společností, ale naopak je jen jednou z jejích mnoha organizací. Také proto společnost nestojí a nepadá s tím, kdo je v čele této organizace, ale naopak konkrétní osoba v prezidentském úřadě je jen jednou z mnoha politických a symbolických reprezentací takové společnosti.

Moderní společnost je vždy mnohonásobně rozdělena – politickou volbou, majetkem, znalostmi, talenty, příležitostmi a podobně. Primitivní dělení na pouhé dvě

skupiny, například pány a otroky, křesťany a pohany, árijce a neárijce nebo kapitalisty a proletáře, neodpovídá složitosti moderní společnosti. Naopak v ní existuje vždy mnoho různých forem dělení i sdělení a s nimi spojených konfliktů i kooperace. Ani moc nedělí společnost na dvě skupiny, na ty, kdo ji mají a jsou mocní, a ty, kdo ji nemají a jsou bezmocní. Společnost se nerodí na křídlech moci tak, že by si jedni podmanili druhé, ale naopak možnost mít a vykonávat moc předpokládá již určité společenské uspořádání.

Moc proto není schopnost diktovat podmínky života ostatním. Naopak se zvyšuje tím, jak se zvyšuje ve společnosti i svoboda, tj. možnost volit alternativy i těmi, kdo jsou moci podřízeni. V možnosti volit alternativy spočívá i síla a přednost demokratické moci. Ti, kdo jsou dnes v opozici, mohou zítra vládnout, ale jen za podmínky, že si získají na svou stranu většinu voličstva. Přesto existuje i v dnešní komplexní společnosti a jejím demokratickém politickém systému jedno riziko, a to možnost jejího úpadku zpět do primitivního stavu, ve kterém bude tato společnost politicky rozdělená opět jen na dvě nesmiřitelné skupiny – na přátele a nepřátele. Taková společnost však není rozdělená, ale rozpolcená.

Ti, kdo v posledních dnech hovořili o rozdělené společnosti, měli ve skutečnosti na mysli riziko rozpolcení společnosti. V tomto smyslu byla prezidentská volba skutečně nejdůležitější od roku 1990, protože se v ní rozhodovalo o tom, jestli zvítězí politika záměrného rozpolcení společnosti do dvou znepřátelených táborů, nebo politika uznávající rozdíly při zachování zdravého rozumu a možnosti vzájemné domluvy. Sto let od založení Československa tak Češi paradoxně stáli v lednu 2018 před zkouškou, zda se z nich za tu dobu stal emancipovaný politický a občanský národ, který nepodlehne politice kolektivizovaného strachu a volání po Leviathanovi, ale dokáže chladnou hlavou zvolit zrovna takovou chladnou hlavu do čela svého státu.

Autor je profesor právní filosofie na Cardiff University ve Velké Británii.

editorial

Ačkoli si česká společnost pomalu začíná uvědomovat, že odbory nejsou jen přežitkem minulého režimu a že i v „nejlepším možném systému“ se najde pár věcí, před nimiž je namístě se bránit kolektivně, existence kulturních a uměleckých odborových organizací vzbuzuje stále spíše údiv. Jako by si ti, kdo mají potřebu věnovat se něčemu tak zbytečnému, jako je kultura, nezasloužili nic než třít bídu s nouzí. Přetrvávající nedůvěra se bohužel netýká jen lidí, kteří si nedokážou připustit, že být umělcem je z určitého hlediska práce jako každá jiná, ale i těch, jejichž zájem se odbory snaží chránit. Martin Vrba, který téma aktuálního čísla připravil, a Pavel Sterec ve společném textu poukazují na to, že individualismus, elitářství a odpor k politické činnosti, jež jsou ve sféře umění zakoreněny, silně přispívají k tomu, že uměleckou profesi lze vykořisťovat vskutku snadno. Upozorňují, že „nepolitická politika (...) nechápe, že proti ní stojí byrokratický aparát, který rozumí především síle, i kdyby to měla být ‚jenom‘ síla kolektivního, organizovaného hlasu“. Články o aktivitách několika vybraných organizací ukazují, jak by profesní spolky mohly, či naopak neměly vypadat. Zkušenosti odborářů i každodenní realita pracovníků v kultuře nicméně naznačují, že cesta i k tak skromným cílům, jako je odmítnutí nulové mzdy, bude dlouhá. Ze spaghetti westernů víme, že i lovci lidí jsou občas ochotni vykonat svou práci zadarmo – musí být ale poháněni pomstou. Doufejme, že v oblasti živé kultury se do této fáze nedostaneme. Jan Klamm

z obsahu

- 4 Po Praze s finským soudruhem. Zápisky Penttiho Saarikoskiho ze šedesátých let / Michal Špína
- 5 O koherentních a silných projektech / literární zápisník Josefa Fulky
- 6 Neustálé nabírání dechu. Nad pojednáním Původ německé truchlohry Waltera Benjamina / Blanka Činátlová
- 10 Škrty se těžko napravují. Rozhovor s předsedkyní kulturního odborového svazu OSPKOP Annou Machovou / Martin Vrba
- 15 Ukončit to ve správnou chvíli. C. W. McCall: country, kamiony a CB vysílačky / Jan Sůsa
- 22 Depeche Mode / Serhij Žadan
- 25 Zabít Afrín olivovou ratolestí. Turecko na cestě válečného zločinu / Jakob Wilke
- 29 Hrdina z bezčasí. Kniha Marka Švehly Magor a jeho doba / Robin Ujfaluši

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
14. ÚNORA 2018

František Arnošt

DNE 5. LEDNA 2018

Dne 5. ledna 2018 v 16 hodin 9 minut
jsem seděl u svého psacího stolu
a levou rukou sáhl po nejnovějším vydání
Polákovy Vznešenosti přírody.

Knihu jsem si položil do klína
a zavřel oči a poslepu nalistoval náhodnou stránku.
Pak jsem oči otevřel a přečetl nahlas první verš,
který se na otevřené straně nacházel.

Knihu jsem zavřel a pustil do klína
a chvílku myslel na něco jiného.
Po chvíli jsem se v mysli k verši vrátil
a zapsal, co jsem si zapamatoval.

Zapsal jsem toto:
„Mnohým krátké určeno jest volné žití k zabavení.“
Verš správně zní:
„Mnohým krátké určeno jest světlojasna bavné žití.“

Báseň vybral Petr Borkovec

Kam se poděly ženy?

Ženská paměť disentu v knize Bytová revolta

Čtyřicet let po uveřejnění Charty 77 a pětadvacet let po ukončení její činnosti vyšla kniha rozhovorů s jejími aktérkami a pamětnicemi. Publikace s názvem Bytová revolta zásadním způsobem rozšiřuje pohled na život tohoto protirežimního hnutí.

MARTINA POLIAKOVÁ

Absence žen ve „velkém dějinném příběhu“ se pomalu mění z otazníku na vykřičník. Asi nikoho tedy nepřekvapí, že právě nyní se k velkým příběhům současných dějin připsují i jejich ženské verze. V popularizačních ani odborných kruzích už neobstojí pouhý klasický, totalitárně-historický výklad minulého režimu a stejně tak dochází i k proměně nároků na to, jakým způsobem interpretovat minulost z pohledu genderového.

Knih *Bytová revolta. Jak ženy dělaly disent* do určité míry navazuje na knihu rozhovorů Evy Kantůrkové *Sešly jsme se v této knize* z roku 1980, čímž vlastně podtrhuje, že až na několik dílčích studií se po roce 1989 z hlediska historiografie nevěnovala ženám v disentu dostatečná pozornost. Kolektiv autorek z týmu Sociologického ústavu AV ČR se podobně jako Kantůrková rozhodl jít metodou rozhovorů s pamětnicemi. Jedním z cílů knihy je rehabilitovat roli žen v disentu, která bývá často označována za pomocnou nebo servisní.

Hledání ženských hrdinek

Redukce postavení žen v opozici není jen česká specialita. V doslovu uvádí jedna z editorek Marcela Linková příklady polského „objevování“ žen v hnutí *Solidarita* v knize americké badatelky Shany Penn *Solidarity's Secret: The Women Who Defeated Communism in Poland* (Tajemství *Solidarity*. Ženy, které porazily komunismus v Polsku, 2005) nebo dokumentu polské režisérky Marty Dzido *Solidarność według kobiet* (*Solidarita podle žen*, 2014). V nich si autorky kladou otázku, jak je mož-

vždy alespoň jedna žena. V polistopadovém období, kdy se těžiště politického boje přesunulo do institucí parlamentní demokracie, ženy dokonce dvakrát obsadily všechny posty mluvčích. Můžeme tak říct, že se v případě chartistického společenství jednalo o svého druhu neokázalou ženskou emancipaci, jak se ptá v úvodu historik Petr Blažek, nebo jde spíše o to, abychom při zpětném pohledu na příběh Charty konečně nahlédli podstatné hrdiny i tam, kde je nejsme zvyklí hledat? Z rozhovorů s pamětnicemi vyplývá, že jejich angažovanost byla spíše souhrou okolností, než že by šlo o vědomý záměr hnutí nebo přímo feministický program. To ale nijak nesnižuje dopad, který tato úloha na jejich životy měla.

Veřejné aktivity Charty probíhaly v soukromých prostorech a v nich byla role žen zásadní. A kulturu komunikace formoval i fakt, že vlivem represe bylo nutné preferovat konsenzus před spory. Podle pamětnic právě to ženám pomáhalo lépe se zapojit do hnutí. Absence feministického myšlení nebo jistý distanc vůči jeho západním směrům však neznamenal, že bychom dnes nemohli o ženském hnutí v disentu mluvit. Naopak – s jejich znalostí můžeme z dnešního hlediska zkoumat specifické formy střetu s mocí, kterým tehdy čelily zejména ženy.

Soukromé je politické

Součástí knihy, které se dostalo kvalitní grafické úpravy, je i bohatý obrazový materiál. Z rozostřených fotografií ze spisů StB, na kterých jsou těhotné ženy na procházce nebo

Jako dobově převládalo předcházení konfliktu kompromisem, tak i při zpětném pohledu podléháme touze vykládat si společenství harmonicky, i když takové být nemuselo. Skutečnost, že nyní vidíme jako podstatné pro fungování Charty funkce, které se dříve označovaly za podpůrné nebo pomocné a jež vykonávaly bez výjimky ženy, by nám neměla zastírat fakt, že se s nimi tehdy nepojila prestiž ani veřejné uznání.

Kdybychom chtěli vykládat velký dějinný příběh tradičně shora, najdeme ženy v pozicích mluvčích, ale dále jsou to ženy, které vedly takzvané otevřené domácnosti nebo komunity v barácích na venkově, staraly se o návštěvy a hosty, množily samizdat, předávaly informace nebo balíky k distribuci, psaly básně i prózy a podílely se na vzniku časopisů nebo ročenek. K tomu si pomáhaly navzájem, pečovaly o děti, nad nimiž kvůli neustálému dohledu orgánů sociální péče visela hrozba, že budou odebrány a umístěny do ústavní péče. Pravidlem byla také předvolání a dlouhotrvající výsledky, zadržení na 24 až 48 hodin, vazba nebo vězení. Ačkoli byly přímé fyzické útoky na ženy ojedinělé (útok na mluvčí Zdeny Tomínovou nebo sexualizované násilí na Zině Freundové), běžné byly výhrůžky, obvinění z prostituce a nepřímé narážky vůči dětem. Na všech úrovních čelily tlaku ze strany moci a tento tlak si zasluhuje detailnější zkoumání.

Veřejný prostor tehdy ovládala KSČ, proto se staly byty nebo domy aktivistů místy, kde se mohla v soukromí realizovat politická činnost. Z rozhovorů vyplývá, že všechny aktivity vytvářely vzájemně provázaný celek. Z pohledu běžného čtenáře může být takový odpor daleko představitelnější než otevřený boj s ozbrojenými složkami.

Máme pokřivený pohled?

Po změně režimu se charakter toho, co považujeme za politické, proměnil a dříve vysoce politický akt, jakým bylo „pouhé“ vedení otevřené domácnosti, jako by najednou neměl v narativu o politice své místo. Příběh o protirežimním hnutí se nakonec zúžil na budování kontrakultury nebo výčet veřejných chartistických konfrontací s režimem. A z takového příběhu vypadly důležité postavy, prostory a aktivity, bez kterých by hnutí jako Charta 77 nemohlo existovat.

Publikace *Bytová revolta* se respondentky nesnaží navléct do mužských šatů ani je otázkami netlačit do obrany či obhajování své činnosti. Naopak, postupuje zdola a nechá samy aktérky, aby čtenářům ukázaly, co pro ně znamenal podpis Charty (nebo činnost v hnutí). V otevřených a intimních zpovědích pamětnic prožíváme velmi zralý a uvědomělý vztah k vlastní situaci, k hnutí a také k normalizační společnosti, kterému těch pětadvacet let odstupu sluší, možná ale někdy až příliš obrušuje hrany.

Ačkoli se kniha rozhovorů s jednadvacetí ženami z chartistického prostředí nemůže dostat za meze pamětnického přístupu, představuje velmi solidní základ pro další zkoumání normalizační společnosti a mocenských strategií, které spoluvytvářely disidentské hnutí. Zároveň se ale nabízí otázka, co se stalo v devadesátých letech, když tyto angažované ženy ustoupily do pozadí a přenechaly politickou reprezentaci svým mužským kolegům. Nebo je náš pohled opět pokřivený, když přehlízíme jejich roli při budování svobodné společnosti – v sociální politice, na poli lidských práv nebo v kultuře a médiích?

Autorka je historička a politoložka.

Marcela Linková a Naďa Straková (eds.): Bytová revolta. Jak ženy dělaly disent. Academia, Praha 2017, 413 stran.



Sledovačka Ivanka Hyblerová v devátém měsíci těhotenství, 25. srpna 1981. Foto StB

né, že i když stále žijí pamětníci i samotné aktérky, ženy z historického vyprávění o *Solidaritě* úplně zmizely. Přitom po vlně zatýkání a odchodu hlavních představitelů *Solidarity* do podzemí po vyhlášení stanného práva v roce 1981 by bez žen činnost hnutí jen těžko pokračovala.

Publikace prostřednictvím jednadvacetí rozhovorů s ženami, jež byly různým způsobem aktivní v Chartě 77, zachycuje vzpomínky na normalizační léta s lehkým přesahem do devadesátých let a současnosti. Víceméně se podařilo vytvořit i geograficky pestrý obraz – kromě dění v Praze či Brně se dočteme i o situaci v menších městech a vesnicích nebo v pohraničí.

Pro hledání postav velkého dějinného příběhu je podstatné, že ženám patřila až pětina podpisů pod Chartou 77, a pokud to jen šlo, byla v trojici mluvčích v dobách normalizace

matky s dětmi při přecházení ulice, pochopíme, jak všudypřítomný byl dohled nad životy respondentek. Tvoří tak významové propojení s otázkami, vůči nimž se vymezují: byly matky s dětmi pro StB méně viditelné? Používaly bezpečnostní složky určité formy nátlaku na muže a jiné zase na ženy? Je udržitelný předpoklad, že vůči ženám byla represivní moc shovívavější?

Obranná pozice, ze které jsou pokládány takové otázky, vychází ze snahy obhájit ženy jako dějnotvorné aktérky v hnutí, jako byla Charta. Při vyprávění jejího příběhu je totiž základní schéma vždy jasné. Jenže právě střet „dobré“ Charty se „zlým“ režimem neponechával příliš prostoru k hovorům například o genderové hierarchizaci rolí a z nich plynoucím útlaku v rámci Charty samotné. Vždy tu byly přece podstatnější úkoly, přímo spojené se střetem moci a protirežimního hnutí.



Saarikoski vnímá především všeobecnou únavu, melancholii všednosti a brzké zavírací doby. Foto archiv ČKA

Po Praze s finským soudruhem

Spisovatel, bohém a komunista Pentti Saarikoski přijel v roce 1967 na dva měsíce do Prahy a zaznamenával si všechno, co se dělo v jeho okolí i v jeho hlavě. Hospody, zima, láska, sex, Bůh nebo vyměšování – to všechno se v próze *Čas v Praze* spojuje do jednoho proudu.

MICHAL ŠPÍNA

„Jako by nebylo dost na tom, že mi nejde proud a neumím zapálit v kamnech; teď si ještě bába od vedle zabrala náš společnej záchod sama pro sebe. Třeba nemá ráda můj smrad.“ Poma-lu se rozednívá, blíží se Vánoce a finského bás-níka, prozaika, překladatele, alkoholika a ko-munistu Penttiho Saarikoskiho (1937–1983) čeká další náročný den v Praze. A rána jsou těžká nejen kvůli kocovině: „Ráno se bojím života víc než večer smrti.“

Saarikoski dorazil do Prahy koncem listo-padu 1966 a odjel v lednu následujícího roku. Byl to jeden z jeho četných útěků z rodné země, kde podle svých slov nedokázal psát, a navíc jedna z mála možností, jak se sejít s tehdejší milenkou, východoněmeckou bás-nířkou Sarah Kirsch, která by jen těžko shá-něla vízum do Finska. Bydlel ve vypůjčeném pavlačovém bytě v ulici Rosy Luxemburgo-vé, která se dnes jmenuje Kroftova (hned za Švandovým divadlem), jenže se tam klepal zimou, a tak raději bloumal po městě, sháněl se po pivu a společnosti a neustále zazname-nával své úkony, myšlenky, vzpomínky, oba-vy a sny. Na jaře 1967 celý text přepracoval a na podzim téhož roku ho vydal pod názvem *Čas v Praze* (Aika Prahassa). Ve Finsku se utlá

kniha rychle stala literární senzací. Na český překlad jsme sice museli počkat padesát let, nicméně mnohé světovější jazyky se nedo-čkaly dodnes.

Devítkou na Národní třídu

Saarikoski utíkal z Helsinek neustále. Na jaře 1968 pobyl tři týdny v Dublinu, kde napsal druhou ze svých nejznámějších próz, *Dopis pro mou ženu* (1968, česky 2016), v níž svého času šokoval finské čtenáře syrovostí a upřím-ností ve věcech alkoholismu a sexu – už v prv-ním odstavci se ptá, „jaký to asi bude, po dlou-hý době jen spát a nešoustat“. Den co den putuje od guinnessu k ginu, ale nezapomíná přitom navštěvovat místa z Joyceova *Odysea*, kterého sám přeložil do finštiny: „Snažím se sem za každou cenu procpat literární hod-noty, protože ty mě podle literárních kritiků opravňují sdělovat, co se mi odehrává v hla-vě, když se mi tam rozevíraj tvý stydký pysky a pohupujou tvý prsa.“

O rok a půl starší *Čas v Praze* je sice zalo-žen na podobném principu, ale Saarikoski si tu počíná přece jen uměřeněji a také v textu mnohem důkladněji škrtal. Opro-ti nepřerušovanému toku vět *Dopisu pro mou ženu* jsou navíc pražské zápisky roz-dělené do odstavců a kapitol. Je to text o něco méně radikální, literárně členitější, ale přinejmenším stejně intenzivní – přes-tože navenek se vlastně neděje skoro nic: „Obchody zavíraj. Kádě s rybama zmizely. Na místech, kde se prodávaly stromky, sbí-rá chudina smrčky, který nešly na odbyť. Ulice posmutněly. Čekám na jídlo v nepří-jemný hospodě,“ zapisuje si na Boží hod. Jinam než do hospod soudruh Saarikoski téměř nechodí: pražské památky ho neza-jímají, stejně jako ho nezajímaly v Dublinu ani jinde, a nic nenasvědčuje tomu, že by se za celé dva měsíce vzdálil od trasy tramva-je číslo devět, která ho doveze ze Smícho-va všude, kam potřebuje – na hlavní nádra-ží i do podniků okolo Národní třídy. Po pár týdnech už ho tam dobře znají, takže mu i zprvu anonymní město začíná být těsné,

a když milenka po pár dnech odjede, nezby-vá než se vrátit domů k ženě.

Lidi se cpou

Na *Času v Praze* je fascinující právě to, jak málo dokumentuje Prahu „zlatých šedesátých“ a jak moc se odchyluje od toho, co by se snad dalo očekávat od člena Komunistické strany Finska v předvečer pražského jara. Saarikoski zřej-mě žádné společenské uvolnění nebo kultur-ní kvas ani nepostřehl – vnímá především vše-obecnou únavu, melancholii všednosti a brzké zavírací doby. Politické otázky se v textu sice vynořují neustále, ale když dojde na zhodno-cení situace, dovíme se jen, že „lidi se tu od těch ve Finsku moc nelišej. Víc se cpou, pro-tože jsou chudší.“ Po chvíli je evidentní, že čes-koslovenský socialismus nemá se Saarikoskiho sny mnoho společného. Komunismus pro něj znamená především bytostný odpor k malo-měšťáctví a rozmáhající se sterilitě – a zdá se, jako by ho zastával jak se smrtelnou vážnos-tí, tak zároveň s frivolním odstupem: „Cestou ke komunismu pohlavní život a stát postupně zaniknou. O státu se nesmí mluvit jinak než v dobrým, o pohlavním životě se nesmí mlu-vit vůbec; v tom je dialektika.“

Saarikoskiho syntéza cynismu a naivního romantismu, která v politice nikam nevedla, funguje na literárním poli znamenitě. Všech-na ta milostná vyznání milence i ženě, výčty potravin, erotické představy, popisy vyměšo-vání, vzpomínky z dětství a úvahy o nábožen-ství se slévají do proudu, jehož účinek doká-že být velmi uhrančivý. Uplynulé půstoletí na textu není skoro vůbec znát, a není to jen díky zdařilému překladu nebo tomu, že teh-dy stejně jako dnes jezdila z Újezda na Národ-ní třídu devítka – o Prahu tu jde koneckonců skoro až v poslední řadě. *Čas v Praze* je totiž především záznamem touhy po plném proží-vání přítomnosti. A toho se dnes nedosahuje o nic snáz než tenkrát.

Pentti Saarikoski: *Čas v Praze*. Přeložila Lenka Fárová. Dybbuk, Praha 2017, 133 stran.

Svoboda za cenu vlastního života

Kazantzakisův román *Bratrovrazi* se odehrává během řecké občanské války v letech 1946 až 1949. Reálný obraz konfliktu ale neposkytne. Válka, kterou autor bolestně prožíval v exilu, mu posloužila spíš jako kulisa, na jejímž pozadí vypráví příběh o cestě za svobodou a snaze smířit nesmířitelné.

MIROSLAV TOMEK

Řecká občanská válka byla bojem o další směřování země. Komunističtí partyzáni se postavili na odpor královské vládě, podpo-rované Británií a USA. Navázali přitom na konflikt, který se mezi řeckou levicí a pravi-cí odehrával už za německé a italské okupa-ce. Jelikož Řecko podle takzvané procentové dohody mezi Stalinem a Churchilllem patři-lo do britské sféry vlivu, Sovětský svaz boj partyzánů nepodpořil. Komunistická armá-da ELAS vládním vojskům podlehla a levice byla v Řecku po léta vyloučena z politického života. Porážka komunistického hnutí zna-menala také odchod desítek tisíců partyzá-nů a jejich příbuzných do zemí socialistické-ho bloku. Tak vznikla i dosud existující řecká komunita v Česku.

Ukřižovaný lid

Román *Bratrovrazi* (Oi aderfofades, 1965) při-vádí čtenáře do horské vesnice Kastelos, o kte-rou už dlouho zápasí vládní vojáci a partyzá-ni. Hlavním hrdinou je vesnický pop Jannaros. Vyniká přímo nadlidskými vlastnostmi – tím se podobá jiným Kazantzakisovým hrdinům, svatému Františkovi z románu *Chudásek Boží*

(1956, česky 1993), vesnickému pastýři Mano-liovi, jednomu z herců pašijových her v knize *Kristus znovu ukřižovaný* (1950, česky 1958), nebo také kapitánu Michalisovi ze stejnojm-eného románu (1953, česky 1960). Zároveň je Jannaros ve svém vytrvalém hledání odpově-dí na věčné morální otázky odrazem osobnos-ti samotného autora.

Kněze ovládá touha po svobodě a pocit odpo-vědnosti nejen za svou farnost, ale za celou zemi a národ. Konflikt, kterému přihlíží, ho neustále nutí uvažovat o smyslu nekonečného krveprolévání. Často se přitom vrací k událos-tem předcházejících let – vzpomíná na černo-mořské pobřeží, kde žil předtím, než muse-li Řekové opustit Malou Asii, na svůj pobyt v klášterech na Athosu a také na válku s Itá-lií v letech 1940–1941. Příznačné pro Kazan-tzakisovu idealizaci řeckých dějin je kontrast-ní vykreslení odporu proti italské agresi, který se ve vzpomínkách otce Jannarose jeví jako vznešený zápas naplněný hrdinstvím a sebe-obětováním, a občanské války, popisované jako národní tragédie. Cíle partyzánů sice chápe a naopak odsuzuje církev, která neváhá kon-flikt podněcovat, přesto jim ale vytyká, že prolévají krev a svým bojem, postrádajícím duchovní rozměr, staví Řeky proti sobě. Jed-nou z nejpůsobivějších scén románu je Janna-rosův upřímný údiv v okamžiku, kdy mu par-tyzáni vyloží svůj internacionalistický pohled na svět, v němž nedělají rozdíl mezi Řekem, Bulharem nebo Číňanem.

Příběh vrcholí během několika velikonoč-ních dnů. Stupňující se utrpení vesničanů i celé země se tu metaforicky protíná s utr-pením ukřižovaného Krista. Zoufalý Janna-ros se pokusí nalézt způsob, jak by alespoň v měřítku své farnosti obě válčící strany smí-řil a přiměl je narušit vražednou logiku vál-ky. Jeho pokus však nepřekvapivě selže a ani okamžik Kristova zmrtvýchvstání nepřinese vytoužený mír. Kastelos ovládnou partyzáni, kteří ale o smíření nemají zájem, své nepřá-tele ve vsi chladnokrevně popraví a nakonec zastřelí i popa, jenž stále odmítá přijmout, že dobrovolné ukončení bratrovražedného boje je nemožné. Jannarosova smrt, poukazující na neřešitelnost konfliktu, nemá na rozdíl od oběti Kristovy žádný smysl. Tragičnost vyús-tění podtrhuje to, že velitelem partyzánů je Jannarosův dávno odcizený syn.

Román, nebo melodrama?

Kazantzakis s knihou sám nebyl spokojen, přestože se k ní opakovaně vracel. *Bratro-vrazi* proto vyšli až po jeho smrti. Řečtí kriti-ci románu vytykali řadu nedostatků – mimo jiné nepropracovanost nebo názorovou roz-poruplnost. Americký znalec novořecké lite-ratury Edmund Keeley napsal, že „jen zřídka dosahuje úrovně melodramatu z 19. stole-tí“. Spojení heroické, nadlidské postavy kně-ze a aktuálních dobových událostí opravdu působí neorganicky. Přesto ale kniha neza-padla a v kontextu Kazantzakisovy tvorby má dodnes své místo, i když ji ocení hlavně zájemci o dějiny moderního Řecka.

Román je postaven na dialozích a vnitřních monolozích postav, čímž připomíná spíš diva-delní hru nebo filmový scénář. Ostatně dřív než se Kazantzakis proslavil svými romány, psal mimo jiné právě divadelní hry na histo-rická témata. Ve vyprávění se prolínají roz-manité, často vzájemně rozporuplné filoso-fické myšlenky, což je pro autora příznačné. K tématům, která *Bratrovrahy* spojují s jeho ostatní tvorbou, patří hledání individuál-ní svobody, sociální spravedlnosti, ale také vztahu k Bohu.

Překlad knihy bohužel nedosahuje mistrov-ské úrovně předcházejících převodů Kazan-tzakise do češtiny. Pravděpodobně se na něm kromě náročnosti textu podepsala i nezkuše-nost překladatelky. Problematický je napří-klad způsob, jakým do textu začlenila řecká slova označující prvky lidového kroje. Některé přímé řeči zase nesou známky přílišné poplat-nosti originálu. Pochvalu si naopak zaslouží rozsáhlý doslov, velmi užitečný zvláště pro ty čtenáře, kteří se s autorovou tvorbou setká-vají poprvé.

Autor je překladatel.

Nikos Kazantzakis: *Bratrovrazi*. Přeložila Georgia Zerva Plicidu. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2017, 261 stran.

Akceptace záhady

Závěr skeptické sci-fi Jeffa VanderMeera

V knize *Adaptace* od amerického spisovatele Jeffa VanderMeera se vracíme do Oblasti X, uzavřeného prostoru na břehu moře, jehož fungování se vzpírá lidským poznávacím schopnostem. V završení trilogie se kombinují environmentalistické úvahy o vztahu člověka a životního prostředí s problematizací základních principů žánru sci-fi i našeho chápání reality.

ANTONÍN TESAŘ

Málokdo by čekal, že závěrečný díl sci-fi trilogie Jeffa VanderMeera o Jižní zóně přinese odpovědi na otázky, které se v prvních dvou dílech jen kupí a vrství přes sebe. Romány *Anihilace* (2014, česky 2015) a *Autorita* (2014, česky 2017) totiž důsledně popisují kontakt lidstva s něčím, co je nejen nesmírně záhadné, ale také co se zásadně vzpírá lidské schopnosti rozumově uchopovat svět. Krajně skeptický postoj zachovává i poslední kniha s titulem *Adaptace* (nepřiliš přesný překlad originálního názvu *Acceptance*, 2014). Příběh vládní agentury sídlící v administrativní budově Jižní zóna a zkoumající tajuplné území zvané Oblast X, na němž lidský rozum ztrácí veškerou pevnou půdu pod nohama, se uzavírá stejným otazníkem, jaký se nad ním vznášel od začátku.

Mosty plné nedorozumění

VanderMeerova trilogie přitom ani tak nezkoumala fantaskní prostředí Oblasti X, jako spíš rozkrývala omezenost lidských poznávacích schopností. Každý díl skeptické série se tímto problémem zabýval na trochu jiném terénu. *Anihilace* vrhla výpravu několika vědkyň přímo do srdce záhady, k majáku ležícímu v nitru Oblasti X. *Autorita* se naopak odehrávala v budově Jižní zóny a předváděla

neschopnost utřídit dostupné informace o Oblasti do smysluplného celku.

V obou knihách jsme celý děj sledovali z pohledu jediné postavy, která neustále narážela mimo jiné i na limity vlastní subjektivity, neschopnost nahlédnout do souvislostí, jež jsou její osobě z různých důvodů nedostupné. V *Adaptaci* se naopak střídají čtyři vypravěči rozptýlení do tří rozdílných časových rovin: Strážce majáku, který v Oblasti X žil ještě předtím, než se změnila v nesrozumitelnou krajinu, Ředitelka, pracující v Jižní zóně těsně před událostmi *Anihilace*, a postavy s předzívkami Šéf a Ptačí duch, jež se do Oblasti X vydaly na konci *Autority*. Jejich paralelní dějové linie se o sebe vzájemně mnohokrát otřou, ale ani dohromady nevytvoří žádný smysluplný celek. Spíš ještě zdůrazňují izolovanost každého z vypravěčů a nedorozumění, jimiž jsou protkány mosty mezi jednotlivými aktéry. Kniha to skvěle zdůrazňuje motivem replikace některých hrdinů – Oblast X vytváří kopie lidských osob, které jsou a zároveň nejsou totožné se svými originály. Román ostatně příznačně končí dopisem, který Ředitelka adresuje Strážci majáku přes nepřekonatelnou časovou vzdálenost a v němž vyjadřuje smíření s „nepředstavitelnou složitostí světa, jehož jsme součástí“ a snahu „dělat, co můžu, i když člověk pokaždé neví, co to znamená nebo co z toho bude“.

Jiná příroda

V *Adaptaci* do světa trilogie proniká čím dál apokalyptičtější tón. Naznačuje se, že Oblast X postupně pohltí celou Zemi i s nešťastně tápajícím lidským druhem a nahradí ji přírodou, ve které už pro člověka nebude místo. Předzvěst totálního zhroucení ještě umocňuje opakující se motiv snah o komunikaci a sblížení, která vždycky přichází pozdě a končí nepochopena – nejsilnějším emblémem této snahy je mobilní telefon, který se podaří propašovat z Oblasti ven.

Poslední román má také až okultní ozvuky, když spojuje vznik Oblasti X s působením lidských činitelů. Opět se tu vynořují

i environmentalistické úvahy o vztahu člověka a životního prostředí. Při tom všem ale VanderMeer udržuje obdivuhodnou schopnost o mnohém spekulovat, avšak nic určitého netvrdit. Oblast X zůstává čirou monstrozitou, která kontaminuje domněle racionální svět kolem sebe nejistotou a nevypočitatelností.

Tváří v tvář hroutící se skutečnosti, která proniká napříč všemi časovými liniemi děje, také v *Adaptaci* více než v předchozích románech vynikají osobnosti hlavních hrdinů, jejich každodenní život, plány a cíle. Probíhající kolaps osvobozuje postavy, které postupně přestávají být vázané na úkoly, jež dostávají zvenjšku. Ve světě, kde nezáleží na ničem, se mohou hrdinové soustředit na to, o co jde jim samotným. Poslední díl VanderMeerova cyklu tak skutečně pojednává o akceptaci, přijetí světa,

který není nahlédnutelný lidskými poznávacími schopnostmi.

VanderMeerova trilogie pokračuje ve skeptické linii načrtnuté už například romány *Solaris* (1961, česky 1972) Stanisława Lema nebo *Piknik u cesty* (1972, česky 1974) bratrů Strugackých. Je ale v mnoha ohledech mnohem důslednější a nekompromisnější. Popularita jeho tří knih, ve kterých se nešťastné postavy marně pokoušejí rozžehnout alespoň jiskřičku poznání na promáčených blatech Oblasti X, ukazují, že science fiction a její čtenáři dokážou ocenit i dílo, které problematizuje jeden ze základních principů, na nichž tento žánr tradičně staví.

Jeff VanderMeer: *Akceptace*. Přeložil Pavel Bakič. Argo, Praha 2017, 280 stran.



Příroda Oblasti X zůstává čirou monstrozitou, která kontaminuje domněle racionální svět kolem sebe. Foto Čeněk Folk

literární zápisník

O koherentních a silných projektech

JOSEF FULKA

Konstatovat, že to s humanitními vědami vypadá bledě, je dneska už banalita. Těch pár zoufalců, kteří ještě tráví čas tím, že sedí na zadku a čtou nějaké knihy, se už dávno ocitlo na smetišti dějin. V módě jsou mezinárodní týmy, zuřivé shánění grantů a projektů roztodivných, pořádání konferencí, které nikoho nezajímají a na něž nikdo nechodí. Jsme shodou okolností zrovna v období, kdy se rok sešel s rokem, vypisuje se všemi oblíbená grantová soutěž a vědecká obec v souvislosti s tím propadá magickému myšlení, tj. snaží se mermomocí vžít do myšlení hodnotitelů a koncipovat žádost tak, aby ji Tito shledali přijatelnou. K jak smělým myšlenkovým konstrukcím jsou někteří v tomto směru schopni dospět, si nedovede představit nikdo, kdo s tím neměl reálně co do činnosti: Mají se letos psát projekty malé? Velké? Úzce vymezené? Široce vymezené? S velkým týmem? S malým týmem? (Jednomu se vkrádá na mysl slavný dialog ze *Světáků*: „Vestičky se letos nenosí, prosím.“ – „Krucifix, to

přece už ví hergot každej blbec, že vestičky se letos nenosěj.“). Představitost pracuje na plné obrátky – a napřesrok to zase nějak dopadne a zase se bude přemýšlet, jak na to. Většinou to dopadá špatně, ale to od přemýšlení, tradičně se odehrávajícího mezi lednem a březnem, nikoho neodradí. Grantové hodnotitelstvo se, zcela v kařkovském duchu, stává tajuplným tělesem, které sice nikdo nikdy neviděl, ale o němž se předpokládá, že se mu hlavou honí nějaké záhadné intence, do nichž je třeba se strefit. Četl jsem někde, že schopnost vžít se do mysli druhého si dítě se vším všudy osvojuje někdy kolem čtyř let. Nakolik jsem schopen posoudit, obyvatelům akademického světa to moc nejde. Anebo si ti hodnotitelé docela prostě *nic nemyslí*, co já vím. Víť jen tolik, že kdyby se do myšlení členů hodnotících panelů úspěšně vžili *všichni*, potom by se *všem* podařilo napsat přijatelné projekty, ovšem grantovou soutěží z podstaty věci *všechny* projekty projít nemohou. Tak že jsme tam, kde jsme byli.

Ale zpět k tématu: protože pořádáním konferencí, koordinováním mezinárodních týmů a vyplňováním zpráv se tráví tolik času, že se samozřejmě nic kloudného dělat nedá, začíná se publikační i jiná vykazatelná činnost všelijak šulit. Texty se recyklují (na psaní nových není čas), nechávají se houfně překládat do cizích jazyků a vydávají pod jinými názvy, knihy se píšou tak akorát malé, aby se daly vykazat jako monografie, hledají se sexy témata, u nichž je šance, že se chytí někde v cizině, zkrátka přizpůsobili jsme se,

přizpůsobili. Jest se obávat, že se v budoucnu prosadí právě ta část akademické obce, která se v tomto typu provozu dovede orientovat nejlépe a především která se nestydí. Maně se mi vybavuje věta, kterou pronesl v mé přítomnosti jeden nikoli zanedbatelný překladatel a která vystihuje všechno: „Provinciálové se zbláznili a rozhodli se, že budou světová.“

Tohle všechno má své zajímavé vedlejší dopady. Úměrně se změnou myšlení proniká například do slovníku našich vědeckých pracovníků – čím výše postavených, tím intenzivněji – jakási perversní manažerská hatmatilka. Mají náhle plnou hubu výrazů typu „excelentní výsledky“ a podobných. Ono svým způsobem není divu: výrazy „dobrá publikace“ nebo „dobrý článek“ jsou velmi nejednoznačné. Nemusí to vůbec znamenat, že by v nich bylo řečeno něco zajímavého nebo že by byly dobře napsané, tedy něco v tom smyslu, v jakém o takové té věci z papíru říkáme – nebo jsme kdysi říkali –, že je to „dobrá kniha“. Dobrá publikace je dnes spíš něco, co je upíchnuto v dobrém časopise (tj. pokud možno impaktovaném nebo aspoň uvedeném ve správných databázích); že to může být naprostá pitomost, je už jedno. Řekneme-li místo toho „excelentní výsledek“, dotyčná nejednoznačnost zmizí: z celé věci se stává prostě výsledek a výraz „excelentní“ jej pak zbavuje nepřijemných konotací spojených se slovem „dobrý“. Ostatně, to je čajíček, vždyť máme dokonce i „centra excellence“ (místo, kde má

excellence střed?), o „excelentním výzkumu“ ani nemluvě.

Takto kupříkladu v jednom mailu jeden vysokoškolský pedagog sděluje, že v rámci podávání grantových přihlášek se mu podařilo zformulovat „opravdu silný a koherentní projekt“. Jako by člověk při četbě této silné a koherentní zprávy obešel polí pět. Tíseň na jednoho padá z toho, že tady už nejde o nějakou sice decentní, ale přece jen terminologii, nýbrž o víceméně neoficiální způsob vyjadřování; svědčí to o tom, že někteří se už s tímto druhem blábolu takřikajíc vnitřně ztotožnili (mimochodem onen silný a koherentní projekt tou grantovou soutěží zrovinka neprošel – vida, jak je svět relativní). Na schůzi se potom dovídám, že bude zase nějaký nový a do té doby nevidaný typ grantových týmů či co, jejichž vedoucí mají být „garanti špičkové kvality“ – k tomu, abychom je museli oslovovat „Vaše excellence“, je už jen krůček.

Když jsem už zmínil *Světáky*, napadá mě ještě *Bílá paní* a telefonický rozhovor Josefa Beka a Ilji Prachaře: „Když já nevím, jak mám dál...“ – „No zásadově, zásadově, ale takticky! Jasně?“ Neposunuli jsme se, pokud jde o *langue de bois*, zase tak o moc dál. A to jsme jen škrábli po povrchu; některé zcela oficiální texty a dokumenty, pokud jde o výzkum, vysokoškolské akreditace a podobné věci, představují skutečný zázrak duchaplnosti... no, aspoň bude materiál napříště. Teď končím a jdu si dát hrachovou polívku k řezníkovi do Kaprovky. Mívají tam excelentní.

Autor je filosof a překladatel.

Neustálé nabírání dechu

Kontemplativní trosky Waltera Benjamina

Literární kritik, filosof a teoretik umění Walter Benjamin se v současném akademickém diskursu těší značné oblibě, a to přesto, že jeho díla platí za enigmatická, fragmentární a obtížně srozumitelná. Nový překlad jeho nejrozsáhlejšího souvislého textu umožňuje nahlédnout podoby oné nesrozumitelnosti.

BLANKA ČINÁTOVÁ

Slavný a sporný traktát německého myslitele Waltera Benjamina *Původ německé truchlohry* (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928) předznamenávají tato Goethova slova: „Celek nelze uchopit ani věděním, ani reflexí, neboť jednomu schází vnitřek, druhému vnějšek. Proto musíme vědu – očekáváme-li od ní celistvost jakéhokoli druhu – nutně chápat jako umění. Celistvost pak nehledejme v obecném, v povznesenosti, nýbrž tak jako se umění vždy celé představuje v každém jednotlivém uměleckém díle, měla by se i věda pokážd v každém pojednaném předmětu vykazat celá.“ Takový počátek Předmluvy velmi přesně předjímá problémy (a to jak ty, jež povstávají z autorovy analýzy, tak ty, které formulují čtenáři při následné recepci Benjaminova textu). Je dílo, původně zamýšlené jako habilitační práce, výsledkem důkladného a hlubokého vědeckého bádání, či výhřezem básnické inspirace a muzického opojení? Rezignuje autor na vědeckou (a kompoziční) celistvost a ukázněnost akademické práce ve prospěch aforistického zlomku a opulentnosti rozbujelé obrazivosti? Utíká od teoretických konceptů k „pouhým“ čtenářským reflexím? Úvodní motto však nemusíme číst ani příliš pečlivě, aby bylo zřejmé, že takto položené otázky nemají smysl.

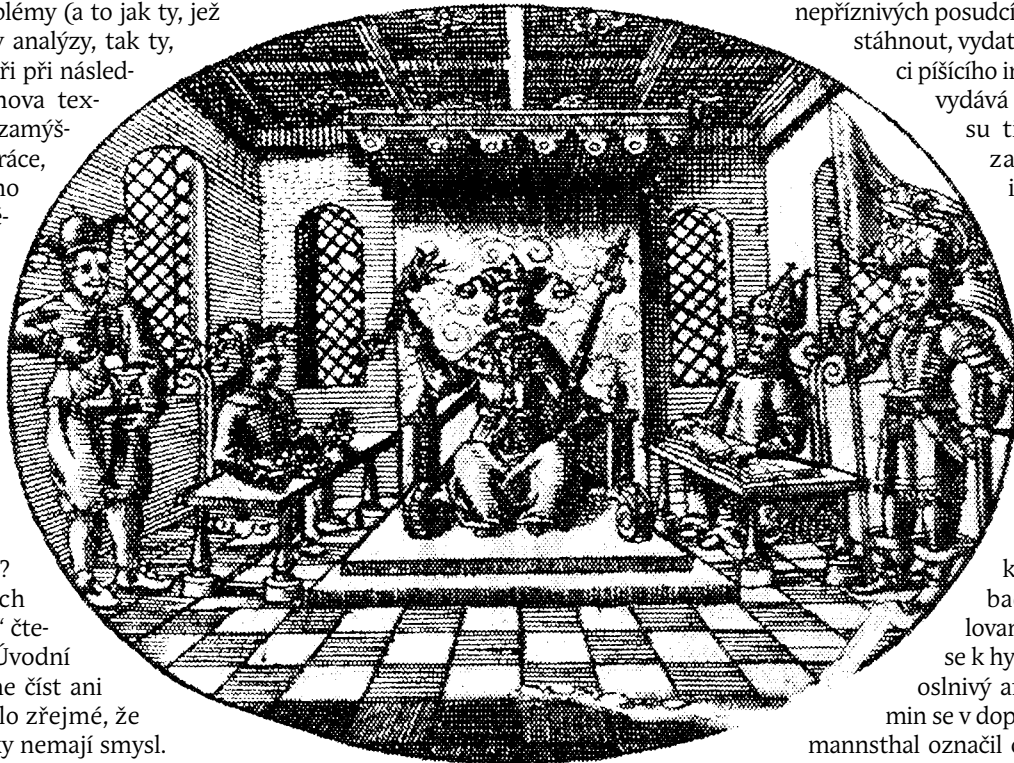
Prerušený rytmus

Samotný Benjamin jako by se oběma krajnostem vyhnul a nahradil je pojmem (a ideou) kontemplativní existence. To jejím výsledkem má být zkoumání německé truchlohry především. „Myšlení začíná vždy znovu a ze široka se vrací k věci, o níž jde. Toto neustálé nabírání dechu představuje nejvlastnější formu kontemplativní existence: z následování rozmanitých rovin smyslu při pozorování jednoho a téhož předmětu totiž bere podnět ke stále novému nasazení a též oprávnění pro svou přerušovanou rytmiku,“ píše autor v Předmluvě a definuje tím svou metodu. Cíl kontemplativního předvedení nemá podle něj spočívat v tom, že čtenáře strhne či nadchne, ale „přiměje dodržet zastávky v pozorování. Čím je předmět větší, tím je pozorování přerušovanější.“ Benjaminovo kontemplativní zkoumání barokního žánru hájí diskontinuitu, fragment, okliky a zastávky, tékání (jež ovšem nezabavuje pozorování hloubky a intenzity).

Podobné postupy nalézáme i v prózách Benjaminových současníků. Franz Kafka koktá v dopisech, v denících se neustále vrací k témuž (například k mezím vlastního těla), postavy jeho prozaických fragmentů – voyeuři často přistižení při svém šmírování – nejednou ustrnou v trapnosti či v mezeře mezi bytím a nebytím, člověkem a zvířetem, tvorem a věcí, pohlávají v mrazu a podobně. Monumentální záměr Roberta Musila podat v románu *Muž bez vlastností* inventuru stavu společnosti se drolí do sutin disparátních kapitol, jež ovšem díky esejističnosti – a „esej v postupných oddílech probírá nějakou věc z mnoha stran, aniž by ji vystihl cele, neboť věc úplně vystižená ztrácí rázem svůj objem a roztaje v pojem,“ myslí si Musilův hrdina – dospívá skrze pozorování konkrétního k obecnému. Všem třem je navíc vlastní smysl pro detail a ulpívání na věcech obklopujících člověka v jeho každodennosti.

Sadistovy zlomky

Benjamin člení *Původ německé truchlohry* do pouhých dvou oddílů s lakonickým názvem Truchlohra a tragédie a Alegorie a truchlohra. Na pozadí dosavadních konceptů tragična a alegorie (Nietzsche, Schopenhauer, Lukács), odkazů na konkrétní truchlohry nejen německé (Shakespeare, Calderón, Gryphius), v komparaci s klasickou tragédií či antickým a křesťanským pojetím symbolu přerušovaně, leč vytrvale pozoruje, jak se oba aspekty podílejí na původu barokního žánru, kde žal nikoli působí, nýbrž „nachází uspo-



Johannes Kreihing: Hlupáci bohatnou ve snech. Emblematta ethico-politica Carmine explicata, 1661

jení“. Neustálé zastávky a návraty se odehrávají v rámci jednotlivých podkapitol, respektive odstavců, „neboť fragment ležící v suti je prosycen významem“. Na tomto rumišti se pak řeší role historie v tragičnu, podstata suveréna, jež dějiny reprezentuje, postavy tyрана, mučedníka či světce a intrikána jako dvou podob dvořana, kterého Benjamin vsazuje do kainovského rodokmenu lidí bez domova. Dochází mimo jiné k nezávislosti tragična na etice (génies se rodí v „morální nemluvnosti a infantilitě“) či jeho neslučitelnosti s invencí.

Klíčovou roli v barokní truchlohy však hraje alegorie, již Benjamin důsledně odlišuje od symbolu. „Alegorie je v myšlenkové říši to, co v říši věcí trosky,“ píše. Fragmentárnost truchlohry však odkazuje k (ne)možnosti završení. Alegorik podle Benjamina postupuje jako sadista, který „svůj předmět zbaví důstojnosti a pak jej uspokojí“. Předmětem barokní alegorie se stává především pomíjivost věcí, respektive paradox toho, že i při vědomí jejich konečnosti se je člověk zdráhá opustit a touží jim zůstat věrný. Baroko „vše zrozené na této zemi shání do houfu a vynáší to v exaltaci, před tím, než to je vydáno konci“. Ne náhodou se nejznámější pasáže Benjaminova textu věnují alegorickým zobrazením melancholie.

Naduřelost a ostentativnost

Původ německé truchlohry vychází česky už podruhé. Poprvé ho přeložila Růžena Grebeníčková pro výbor *Dílo a jeho zdroj* (1979), tentokrát se o převod postaral Martin Pokorný, který uvažuje nad tradovanou nesrozumitelností Benjaminovy práce a zohledňuje mimo jiné i specifickou dechovou dynamiku textu (viz překladatelův komentář v Souvislostech č. 4/2016). Poprvé také text doprovázejí reprodukce barokních grafik, na něž

Benjamin odkazuje. Čtenář má díky tomu k dispozici konkrétní příklady nejen alegorických zobrazení, ale dnes už téměř zapomenutého žánru emblému, který specifickým způsobem kombinuje obraz a text. Podstatnou součástí textu představují též přílohy – životopisné medailony autorů, synopse zmiňovaných truchloher, rukopisné dodatky a také korespondence stran neúspěšné habilitace.

Zřejmě každý benjaminovský čtenář zná příběh textu *Původu*. Vzniká v roce 1916, o devět let později jej Benjamin chce předložit jako podklad k habilitaci, jež by mu zajistila slušné placené profesorské místo na univerzitě. Po nepříznivých posudcích se však rozhodl práci stáhnout, vydat se všanc nejisté existenci pišícího intelektuála a v roce 1928 vydává práci bez většího ohlasu tiskem. Připojená „kauza habilitace“ vypráví i v dnešním grantovém provozu srozumitelnou a snad i zábavnou akademickou truchlohu: oponent není schopen posoudit práci, protože ji nerozumí, a viní autora, že nepovažuje za nutné vysvětlit, Benjaminova přítelkyně s odstupem let zasněceně konstatuje, že knihu „nenapsal žádný badatel, ale básník zamilovaný do jazyka a uchylující se k hyperbolám, jen aby získal oslnivý aforismus“, a sám Benjamin se v dopisu příteli chlubí, že Hofmannsthal označil odmítnutý text za „mistrovskou práci“.

Benjamin skutečně používá pojmy jinak, než jaký je jejich fixovaný význam, řada pasáží vyžaduje opakované čtení, avizovaná pozorování bují do mnohdy neúnosného vršení metafor (například symboly mají „lesnaté nitro“). Co když se ale způsob svého pozorování „pouze“ zlehka přizpůsobuje jeho předmětu? Jeden z rysů truchlohry nalézá například v ostentativnosti, její jazyk je plný materiální námahy, písmo rozvíjí vlastní tíži – nevolí tedy Benjamin záměrně učitou „těžkost“ metafor, chce-li postihnout povahu barokního jazyka? „Naduřelost se mohla proměnit ve strašáka epigonské stylistiky jediné tam, kde sílu badatelského promyšlení přemohla závrať před hlubinou její propasti. Průrva mezi znamenajícím písemným obrazem a omamujícím zvukem řeči – s tím, jak do ní je strháván pevný masiv slovního významu – nutí pohled ke vstupu do hlubiny jazyka.“

Celou kauzu habilitace ostatně završuje alegorická groteska – Předmluva ke knižnímu vydání *Původu*, jež ovšem nikdy nebyla publikována. Benjamin vypráví v deseti verších pohádku o Šípkové Růžence. Stránky *Původu německé truchlohry* se proměňují v trnový keř, text ve spící krásku, již probudí kuchařova facka: „Ale ať se k němu nepřibližuje žádný šťastný princ v blyštivé zbroji vědy. Nevěsta do něj totiž při polibku zatne zuby./ Právo probudit ji si vyhradil autor coby šéf-kuchař. Facka, jež by měla v ozvěnách dunět chodbami vědy, je dávno platná./ Pak se také probudí tahle nuzná pravda, která se píchla o staromódní přeslici, když si – bez dovolení – v komoře plné harampádí chtěla utkat profesorský talár.“ Pokud jiný dobře známý filosof věnující se tragédii jakožto rozhněvaný bůh filosofoval kladivem, Benjamin coby pohádkový kuchař vědu fackuje.

Walter Benjamin: Původ německé truchlohry.
Přeložil Martin Pokorný. Malvern, Praha 2017, 272 stran.

V doupěti vlastního psaní

Kráčí Jakuba Katalpa do prázdna?

Poslední román Jakuby Katalpy je nasycen odkazy na světovou literaturu, v několika liniích se snaží vyprávět multikulturní příběhy a zároveň se pokouší být studií lidské osamělosti. V doupěti, jež buduje hlavní hrdinka, může ale snadno uvíznout i čtenář.

ANDREA KRÁLÍKOVÁ

V letní příloze časopisu Host (č. 6/2017) jsem si s velkou chutí přečetla kratší text Jakuby Katalpy s názvem *Na vesnici*. Jak moc jsem se mylíla, když jsem si začala myslet, že obdobně by se mohl odvíjet i její nový román *Doupě* (2017), který pak vyšel na podzim stejného roku! Časopisecký text *Na vesnici* totiž představoval volně plynoucí, až civilní způsob psaní, který naprosto přirozeně, ale přesto zřetelně pojmenovával kontury životního stylu mladého páru, jenž se rozhodl, že se přestěhuje z města na venkov. Katalpa popisuje sžívání s nově pořízeným domem i se societou vesnice a problémy, které z toho pramení. I v tak krátkém útvaru se jí podařilo zachytit obecný společenský problém dneška vtělený do otázky „Kde a jak budu žít?“. Výpověď, formulovaná jako záznam sdělované zkušenosti, měla navíc kouzlo autenticity, ale současně i potenciál jakési obecnější platnosti. Zažívala jsem radost z toho, že se někdo z autorů mladší střední generace (tedy těch narozených kolem roku 1980) odhodlal napsat román tematizující zcela obyčejnou lidskou zkušenost, která díky způsobu výpovědi otevírá individuální dimenzi prožívání světa.

Příliš mnoho linií

Na román *Doupě* jsem tedy kladla poměrně vysoké nároky a měla jsem nemalá čtenářská očekávání, založená nejen na zmíněném časopiseckém textu, ale i na předchozím autorčině románu. Ovšem pokračování započatého čtenářského příběhu se nekonalo. Katalpa se zřejmě chtěla šířit svého záběru vyrovnat svému předešlému románu *Němci* (Host 2012; recenze v A2 č.13/2013), jímž vzbudila poměrně velkou pozornost u čtenářské i kritické obce.

O novém románu se nedá říct, že by působil nepřehledně, ale až příliš demonstruje svou konstruovanost. I když se jednotlivé segmenty textu čtou dobře a mohou být svým způsobem i čtenářsky atraktivní, v rámci celku nelze zcela obhájit jejich souvislost a zdá se mi, že ani způsob jejich kombinace není funkční. Román tvoří několik paralelních linií: příběh seniorky Květy, křehkost vztahu japonského páru Hidekiho a Akiko, vyprávění o Vietnamce Hoang přesídlivší do Prahy. Zásadní otázka pro scelující čtení románu pak zní, co má být hlavní spojnicí těchto vedle sebe postavených příběhů. V okamžiku, kdy si na ni čtenář odpoví, je zaručeno, že pro něj bude tento román představovat soudržný a smysluplný celek. Pro mne se však tato otázka rozpadá do mnoha dílků čtenářského puzzle a mnohost možností, jak uvažovat o smyslu celku, v tomto případě nepovažuji za svědectví o interpretační bohatosti románu, ale spíše o čtenářově fantazii a schopnosti si domýšlet. Některá vysvětlení souvislosti jednotlivých linek jsou totiž spíše nadinterpretací, než že by souzněla s nabízeným textem.

Spojujícími prvky románu tak vedle zmíněné osamělosti a v nakladatelské anotaci deklarovaného míjení může být binarita pozic postav: silné ženy tu zpravidla jednají proti – nebo navzdory – slabým mužům (Květa má

převahu nad Ptáčkem, Akiko nad Hidekim, Květina dcera Eva ke svému životu a k výchově dítěte dokonce muže ani nepotřebuje).

Když ptáčka lapají

Primární příběhovou linií je vyprávění vševdoucího vypravěče z pohledu Květy. „Od chvíle, kdy Jiří zemřel, si připadala zbytečná. Nelíbilo se jí, jak žije, ale zároveň se cítila trochu provinile kvůli tomu, že touží žít jinak. Bylo jí sedmdesát jedna let a byla vdova, copak se před ní otvírala ještě nějaká perspektiva?“ Květa se jednoho dne rozhodne, že „polapí“ pošťáka Bohumila Ptáčka do předem připravené místnosti (pečlivě chystaného doupěte) ve sklepě své vily, aby mu tam mohla převyprávět příběh svého života. Skrze akt vyprávění se Květina představa o životě, jaký chtěla prožít, má stát skutečnou. Jenže stejně jako v rámci knihy neustále čekáme na nějakou aktivitu, nějaký čin, například na vzpouru Bohumila Ptáčka proti nedobrovolnému arestu, čekáme i na to, co Květa Ptáčkovi řekne – a ona mu v podstatě neřekne téměř nic. Období, kdy je vězněn, je popisováno právě jako Ptáčkův způsob uvývání na režim života v péči Květy: místo aktu vyprávění máme co do činění s aktem věznění a adaptace na nastavené podmínky, protože čtenář se vlastně nedozví, jakou verzi svého života Květa Ptáčkovi odvyprávěla. Střípky jejího života poznáváme z jejich reminiscencí, ale nevíme, jak je interpretuje pošťákovi. V jednu chvíli se objeví na scéně i revolver, zůstává ale pouhou rekvizitou, stejně jako ono vytvořené doupě, a těmto umělým rekvizitám bohužel nelze zcela věřit.

Co se naopak Katalpě v rámci tohoto příběhu stárnoucí ženy podařilo, je ukázat na jeden problém současné společnosti, a sice na pokřivené vztahy rodičů s dětmi, na to, jak se může proměnit vztah rodičů a dětí, když už děti přestaly být dětmi. Květin vztah s dcerou Evou se odvíjí na rovině něco za něco, což je naprosto šílená skutečnost ve vztahu, který by měl fungovat na principu bezpodmínečného přijetí toho druhého. I v příběhu Akiko a Hidekiho se objeví obdobné téma, ale pojaté jinak: rodiče zasáhnou, když Hideki není schopen postarat se o Akiko. Při čtení jsem se ale nemohla zbavit dojmu, že oba příběhy by si zasloužily samostatný román a mohly by při rozpracování fungovat jako svébytné

texty. Takto to působí, jako by autorka potřebovala naplňovat nějaký předem stanovený rozsah.

Multikulturní momentky

Až příliš z románu vyčnívá snaha pojmout svět multikulturně, postavy s různým kulturním zázemím se shodou okolností ocitají na delší nebo kratší časový úsek v Praze, ale o svébytnosti kulturních prostředí, z nichž pocházejí, se toho krom nějakých povrchových atributů zase tolik nedozvíme.

Román je také nasycen různými typy intertextuálních odkazů: v knize je například zmínka o *Písečné ženě* (1962, česky 1962, překlad Miroslav Novák) Kóba Abeho nebo o *Sběrateli* (1963, česky 1988) Johna Fowlese; obě zmíněné knihy spojují s *Doupětem* motivy únosu, zmizení a přebývání v nucené izolaci. Pošťák Bohumil Ptáček čte *Pěnu dní* (1947, česky 1967) Borise Viana, zmíněn je Nabokov.

Interdisciplinární rovinu a otevření dialogu s jinými druhy umění zde zastupuje například motiv fotografie. Ten prochází přímo linií příběhu – Hideki zachycuje své cestování na fotografii, aby mohl snímky poslat Akiko, a mylně se domnívá, že tím u ní vzbudí dojem, že je jejich prostřednictvím v jeho blízkosti –, ale je patrný i v koncepci a strukturní textu. Některé kapitoly jsou tak stručné a krátké, že působí graficky i verbálně jako momentky. Tyto pasáže román lyrizují, případně mají fungovat jako elipsy či zkratky. Problém je, že ne vždy mají výpovědní hodnotu. Kapitolu Polévka například tvoří jediná věta: „Hoang Thi Anhová připraví k večeri hueskou nudlovou polévku se směsí vepřového a kuřecího masa.“

Doupě se skládá ze silných jednotlivých motivů, jež jsou do světa textu vhozeny jako kameny do vody, které sice vodu rozčejí, ale pak nenávratně zmizí. Stejně jako čtenářský zážitek z celého románu. Neustále jsem totiž byla sužována iritující otázkou, zda čtení této knihy má smysl. Postavám nelze příliš věřit a grafické uspořádání jen upozorňuje na umělost celého projektu. Kéž by Katalpa raději rozpracovala svůj autentičtější text *Na vesnici*!

Autorka je bohemistka.

Jakuba Katalpa: Doupě. Host, Brno 2017, 402 stran.



Dita Vításková: Šťastná Henny, 1998

ÍDIOT DŮCHÁ

Umění lidu!

S.d.Ch.

Všechno proserete. V bezdůvodné pyši odmítáte všechno, co neodpovídá vysokým intelektuálním standardům a posledním výspám poznání sociologické a filosofické vědy, to znamená, že svět je složitý přesně tak jako psychické stavy badatelů, způsobené chorobným sklonem komplikovat z rychlíku zahlédnuté plynutí skryté skutečnosti.

Pletete si umění s výzkumem a vědeckým experimentem. Laboratoř bůhvíčeho, takový nápis si dejte namísto označení Galerie nebo Divadlo, jen a jen matete, a proto jste nedůvěryhodní. Jak je možné, že jste se s vaším sofistikovaným a kritickým přístupem zbavili všech kritérií? Moderní umělci minulosti také rádi teoretizovali, pravda, byli to taky vesměs neempatičtí hysterikové, dílo ale stálo tak nějak v popředí. Perverzní stav, kdy je pouhým komentářem, ilustračním přívěskem badatelské činnosti na poli dříve obdělávaném inspirací a transem, je perverzní. Žádná radost, jestli mi rozumíte.

Na vaše mudrlantské instalace, toxické obrazy a 3D rekvizity z běčkových hororů, kterým se dříve říkalo sochy, se nedá dívat jinak než s tichým úžasem. Vystavujete na odiv tápající mentální sračky a ještě chcete, aby o nich lidé přemýšleli a četli brožury, které je nesrozumitelně vysvětlují, protože nejste schopní do svých opusů vtělit ani jejich smysl. Možno by stálo za to se zamyslet, jestli to není tím, že žádný nemají.

Co s divadlem, se kterým nemůžete na televizi degenerovaný venkov, protože rezignovalo na iluminaci zrcadlením a proměnilo se v peep-show pohybových esejů a literátských exhibicí? Musí mít kulový hajp nebo variabilní hlediště, kde i deset sedadel vypadá dobře. Můžeme také hovořit o filmu, i o dokumentárním, ale takoví nihilisté nejsme. Tuzemskými podřadnými kopiemi soudobé evropské literatury by se seriózně zabývalo akorát prase, a taky to dělá. Všechno tlačené přes hlavu, tak proč to působí jako z prdele? Všichni chytří jak rádio, nudní jak poledne, bezděčně generujete polosvět akademizované naivity, ojižděný vyžírku vychcaného kulturněprovozního komunálu.

Máte spasitelské ambice, ale umění, které má proměňovat společnost, a ne různě mrtvou atmosféru v elitních klubech duševní onanie, musí být univerzální, musí mít vrstvy pro všechny (příčetné) vrstvy, abych to srozumitelně vysvětlil, a dodávám, že já to neumím, ale já nejsem umělec, jsem diverzant. Že jsem umělec, říkám proto, aby vám nechutnala ranní káva položená mezi Tvarem a Hostem. Jinak na to lidé všech vrstev s výjimkou moderních snobů serou a chodí jen na výstavy, kde můžou skákat děcka, aby den plný jejich otravování rychleji utekl, do Studia Dva, kde Chýlková je „vždycky dobrá“, a do multiplexu, kde táhne katolický lascivní kýč, protože ani v hloubi Vánoce mi rozkochaných duší si rovni být nechceme.

Neurážím vás kvůli honoráři, ale kvůli nápravě (ano, idiot). Jistěže už je pěkné heslo Umění lidu! neuplatnitelné a lidové umění dneška je nenávisť, ale snad by bylo možné ztlumit masochismus, s nímž nedůvěřujete praktické síle oboru, o kterém tak intenzivně teoretizujete. Změnu nepřinese model nějakého proudu, ale proud. A jestli deklarujete, že změna (tedy reálný proud) už není možná, protože to vyžaduje nastavení složitého mechanismu společenských procesů... (promiňte, právě jsem usnul), nebo jen (upřímněji) připouštíte, že lidé jsou odjakživa hovada (Čapek říkal hlupáci) a dnes navíc hovada s obrovskými možnostmi vyžití (neříkám, že ne), tak si to i s přeintelektualizovaným cajkem hodte. Lidé tvoří stáda křesťanských ovcí, vlastenecké hordy či zástupy pažravců s nákupními vozíky, ale ještě jsem nepotkal člověka, který by pohrdl nabídkou hlubokého úžasu.

Hezký den!

Příběhy o strachu

Civilisté za války ve filmech Philipa Van Leeuwa

Belgický kameraman a režisér Philippe Van Leeuw loni natočil svůj druhý snímek *Insyriated* o skupině žen a dětí ukrývajících se v bytě uvnitř válečné zóny v Damašku. Znovu v něm divákům předává zkušenost strachu, který zažívají obyčejní lidé během ozbrojeného konfliktu.

ANTONÍN TESAŘ



Insyriated se odehrává uvnitř jediného bytu. Foto Films Boutique

Ve svém režijním debutu *Le Jour où Dieu est parti en voyage* (Den, kdy Bůh odešel, 2009) ztvárňuje Belgičan Philippe Van Leeuw několik hodin života mladé ženy patřící k etnické skupině Tutsiů v počátcích genocidy ve Rwandě. Jeho druhý film *Insyriated* (V Sýrii) se zase odehrává během jediného dne a noci v bytě uprostřed válečné zóny v Damašku, kde se ukrývá několik místních žen a dětí. Oba filmy se přitom soustředí především na děsivou zkušenost civilistů snažících se přežít ve válečných podmínkách. Jeho empatický, ale zároveň oddramatizovaný pohled se zaměřuje na bezbranné postavy vydané napospas agresorům. Z hlediska reflexe současných válek, ale i fenoménů, jako je masová migrace, je to mimořádně důležitý, i když zároveň těžko snesitelný divácký zážitek, který dává těmto problémům nový, lidštější rozměr.

Útočiště a past

Van Leeuw je hlavní profesí kameraman, snímá například debut Bruna Dumonta *Život Ježíše* (La vie de Jésus, 1997). Kamera je také v jeho filmech jedním z klíčových prvků. Lépe řečeno, ústřední roli v obou jeho snímcích hraje prostor, kterým nás kamera provází. Leeuwovi „hrdinové“ jsou postavy, jež se neustále ukrývají, a jejich prostředí je zároveň útočiště i past. Vztah k místům, v nichž se nachází, je buď klaustrofobický, nebo agorafobický, každopádně vždy naplněný patologickým strachem. Hlavní postava režisérova debutu přežije první fázi masakru schovaná na půdě luxusního domu bílých majitelů, u nichž pracuje jako služka. Zatímco majitelé sídla při prvních nepokojích prchnou ze země, ona ze svého stanoviště sleduje, jak se celý její dosavadní svět rozpadá na trosky. Když se nakonec rozhodne púdu opustit, je odsouzená k bezcílnému bloudění po okolí, jež bývalo jejím domovem, ale změnilo se v nebezpečnou zónu. Kamera celou dobu zůstává s ní. Ze samotného masakru a jeho následků vnímáme jen to, co vidí nebo slyší ona sama (zvuk je dalším silným sugestivním prostředkem obou režisérových filmů). Často má přitom velmi omezený přístup k událostem, které se kolem ní dějí – slyší jejich zvuky, ale nemůže je vidět, případně je pozoruje z velké dálky.

Věčné zabíjení

Zatímco v *Le Jour* Van Leeuw sledoval hrdinku, z níž se stala lovná zvěř, v *Insyriated* jsou hlavní postavy spíš zvířata lapená do pastí. Celý film se odehrává uvnitř jediného bytu, zabezpečeného několika závorami a chráněného zataženými záclonami před pohledy zvenčí. Namísto jediné protagonistky bloudící v obřím prostoru tu máme velké množství lidí natěsnaných na jednom místě. Kamera je sleduje při procházení různými místnostmi nebo s nimi zalézá do odlehklých koutů, jež slibují jen hodně relativní soukromí či bezpečí. Figurou, která diváka provází prostorem děje a zároveň spojuje jednotlivé peripetie vyprávění, je sebevědomá „paní domu“ Oum Yazan, která se ujímá „velení“ nad domácností během dne, zatímco muži venku se účastní válečných operací. Van Leeuw přitom nápaditě dělí byt na několik zón s různými funkcemi a znovu skvěle využívá omezený přehled postav o situaci – pomocí zvuků doléhajících do bytu zvenčí nebo skromného výhledu ven, který nabízejí okna či kukátko ve dveřích. Tuto nemožnost nahlédnout celou situaci film zdůrazňuje hned na začátku, když je jedna z obyvatelk domu svědkem toho, jak je manžel jiné hrdinky zastřelen na ulici před domem. Jeho tělo dopadne na místo, které je z bytu špatně viditelné, takže si postavy vůbec nemohou být jisté, jestli je muž mrtvý nebo ne.

Tím, že Van Leeuw neukazuje divákům vše, zároveň nachází působivý způsob, jak jim přiblížit obtížně sdělitelnou zkušenost občanské války nebo divoce probíhající genocidy. V jeho filmech chybějí spektakulární scény hromadného vraždění. Pokud nějaké zabíjení vůbec spatříme, obvykle ho spolu s postavami pozorujeme z dálky, kde získává odtažitý, věcný nádech. Oba snímky se naopak intenzivně soustředí na zachycení pocitů strachu a nejistoty. Zejména *Insyriated* přitom ukazuje, že strach je něčím, co naprosto stírá rozdíly mezi kulturami. Hrdinové filmu jsou Arabové, ale jejich původ, civilizační návyky nebo náboženská víra hrají v jejich situaci prakticky nulovou roli. Jeho postavy nikdy o ničem neteoretizují, protože veškeré úsilí věnují otázkám spojeným s permanentním pocitem ohrožení. Ústřední dějová linka *Insyriated* se točí kolem toho, že Oum ví o zastřelení

manžela své spolubydlící, zatímco ona sama ne. V následujících chvílích nepřemýšlí ani tak o tom, jak jí to říct, ale kdy bude nejméně nebezpečné jí to říct.

Život v nelidských podmínkách

S tenzí a strachem souvisí i pointa celé této zápletky. Nemá být poučná, jejím cílem je spíš znovu upozornit na to, že nic není jisté a nikdo není v bezpečí. Van Leeuw se nesnaží moralizovat ani se nepokouší o analýzu konkrétní společnosti. Prostor bytu v *Insyriated* nelze rozhodně chápat jako metaforu syrské nebo jakékoli jiné společnosti. Je to prostě byt ve válečné zóně, jehož obyvatelky se bojí o život. V určitém smyslu se přitom propadají na úroveň vyděšených zvířat, ale zároveň se nedá říct, že by je režisér ztvárňoval naturalisticky. Postavy si naopak velmi bolestně uvědomují, jak nelidská jejich situace je.

Důslednost Van Leeuwových filmů spočívá právě v tom, že se nesnaží od zachycované situace nikam utéct. Nepřinášejí zprávu o povaze člověka ani kritiku nějakého společenského řádu. Nejsou kontemplativní, ale imerzivní. To, co se snaží divákovi zprostředkovat, je zkušenost, která není rozumová, nýbrž emotivní, nebo ještě spíš instinktivní. Na začátku *Insyriated* žena a její muž, který o pár chvil později skončí s kulkou v těle, sprádají v probouzejícím se bytě plán na útěk ze země. Van Leeuwův komentář k fenoménu uprchlíků a střetu kultur je přitom lakovnický. Ukazuje, že situace, ze které se Syřané snaží utéct, nemá s kulturními rozdíly vůbec nic společného.

Insyriated. Belgie 2017, 85 minut. Režie a scénář Philippe Van Leeuw, kamera Virginie Surdejová, střih Gladys Joujouová, hudba Jean-Luc Fafchamps, hrají Hiam Abbassová, Diamand Bou Abboudová, Juliette Navisová, Mohsen Abbas ad.

Kdo je kdo v krátké metráži?

Krátkometrážní snímek české režisérky Marie Dvořákové *Kdo je kdo v mykologii* je první domácí film oceněný studentským Oscarem od dob Ropáků. Surreálná groteska o oživlých encyklopediích mykologie ukazuje vitalitu dnešního českého krátkého filmu.

TOMÁŠ STEJSKAL

Pro českou kinematografii to nebyl dobrý rok. Po dvou letech debat o tom, zda je na obzoru nějaká nová vlna či jde jen o zbožné přání, je jasné, že na poli celovečerní hrané tvorby zatím není český film schopný ročně vyprodukovat stabilní počet sebevědomých děl, která by mohla soupeřit alespoň v klání o domácí ceny, když už nemohou pomýšlet na významné zahraniční festivaly.

Atlantida českého filmu

Hojný výskyt tuzemské krátkometrážní tvorby na předních přehlídkách typu Cannes však naznačuje, že talent – na jehož nedostatek se při diskusích o kondici českého filmu vymlouvá ze všeho nejsnáze – tu nechybí. Snímky jako animovaný *Happy End* (2015) Jana Sasy či loňská česko-slovenská *Atlantida, 2003* Slováka Michala Blaška – oba premiérově uvedené právě v Cannes – ukazují, že tu existují jak autoři suverénních hříček (postmoderně zašmodrchanou narací ovlivněný Saska), tak ambiciózních dramát (evropsky realistický Blaško). Oba autoři přitom přinášejí i lokální specifikum, ať už v podobě chytrého využití pivně-myslivecko-traktoristického humoru u Sasy či závažného tématu kupčení s lidmi na slovensko-ukrajinské hranici u Blaška. Česká kinematografie loni díky krátkometrážní tvorbě dosáhla na další výrazný mezinárodní úspěch, studentského Oscara, prvního od dob *Ropáků* (1988) Jana Svěráka, pro snímek *Kdo je kdo v mykologii* Marie Dvořákové. Tato surreálná groteska o pokoji, v němž ožívají mykologické encyklopedie a přestávají platit zákony gravitace, nepochybně patří mezi ty hravější současné české krátké filmy.

Lokální příchutě

Dvořáková studuje film v New Yorku a její snímek vznikl v americko-české koprodukcí. Lokální

„příchuť“ zde možná nejde na první pohled rozpoznat. V příběhu mladého trombonisty, který veze bezvládnou opilou dívku z večírku domů a v jejím bytě narazí na ty nejpodivuhodnější věci, možná americký divák či porotce vidí vliv němé grotesky či režisérů-hračičků jako Wes Anderson, Michel Gondry či Jean-Pierre Jeunet, kteří věnují enormní pozornost stylizaci svých děl. Domácí publikum však stejně snadno může v nesmělém, takřka bezeslovném projevu Joela Bradyho spatřit rysy českého „stydlivého“ komediálního herectví v duchu Lubomíra Lipského. A v použití skutečné plísně druhu *Penicillium vulpinum*, která je coby třetí „herec“ uvedena též v závěrečných titulcích, ale i v práci s filmovým prostorem se zase projevuje tradice českého rukodělného triku.

Na druhé straně tyto drobnosti nepřinášejí žádnou jasně rozpoznatelnou lokální poetiku. A vyprávěнку o mladíkovi, na něhož ze stránek knih rozházených po podlaze promlouvají hlavy věhlasných mykologů a který následně sleduje zároveň krásný i dekadentní výjev, jež maluje po zdech zmíněná plíseň, lze snadno odmítnout jako pouhou hříčku. Dvořáková však vyniká citem pro načasování jemného gagu a obratnými přechody mezi lehkou nadsázkou a vizualizací působivých, zcela neironických obrazů. Navíc neváhala kvůli několika málo scénám s plísněmi spolupracovat na časově náročné kultivaci svých mykologických hrdinů s vědci z Mikrobiologického ústavu Akademie věd.

V této kombinaci talentu a důslednosti lze vidět přinejmenším příslib do budoucna.

Studentský krátký film ostatně často plní funkci „přípravky“ na celovečerní kariéru. Oscarové ocenění či třeba vznik národní soutěže, honorované částkou dva tisíce eur, na nedávno skončeném 13. mezinárodním festivalu krátkých filmů Praha pak mohou sloužit jako žádoucí podpora začínajícím filmařům. Aby nezůstali jen u školních filmů a dovedli talent i potřebnou vytrvalost zúročit v celovečerním formátu.

Autor je filmový redaktor Hospodářských novin.

Kdo je kdo v mykologii. ČR, USA, 2016, 15 minut.

Režie Marie Dvořáková, scénář Marie Dvořáková, Mícah Shaffer, Tony Hendra, kamera Martin Žiaran, střih Marie Dvořáková, Miloš Krejcar, hudba Phil Servati, hrají: Joel Brady, Johana Schmidtmajerová.



Ve snímku *Kdo je kdo v mykologii* se projevuje tradice českého rukodělného triku. Foto Negativ

Vnější a vnitřní žaláře

K výrazným českým krátkým filmům poslední doby bezpochyby patří *Vězení* Damiána Vondráška. Civilní drama „o různých podobách vězení“, natočené jako ročníkové cvičení na FAMU, se promítalo i na festivalu v San Sebastianu.

ONDŘEJ PAVLÍK

Krátký film studenta FAMU Damiána Vondráška *Vězení* na první pohled vyhlíží jako další z řady solidních, byť nijak zvlášť překvapivých studentských dramát, jakých se každý rok urodí několik (z poslední doby namátkou *Místo*, 2017, Terezy Vejvodové nebo *Road-Movie*, 2015, Martina Jelínka). Snímek, který se loni hrál v karlovarské sekci První podání a poté zamířil i na přehlídku v San Sebastianu, se však z tohoto šedivého průměru vymyká. Jak ostatně našeptává i závěr oficiální festivalové synopse, toto „intimní sociální drama o různých podobách uvěznění“ skutečně funguje jako vzácně subtilní výpověď o mřížích,

jež si kolem sebe – každý zvlášť i jako společnost – stavíme.

Umně vytvářená autenticita

Ani ta nejefektnější interpretační nadstavba se nicméně neobejde bez alespoň chvalitebně zvládnutých režijních, hereckých a scénaristických disciplín. Jakub Koudela přesvědčivě vraští čelo coby mladý, nepřilíší průbojný táta a manžel, který nedávno přišel o práci učitele. Veronika Lazorčáková na malém prostoru exceluje v nenápadné, avšak o to těžší roli manželky, která se ke všem chová vlídně a stojí přitom stranou zásadních rodinných rozepří. Když pak jejich dcera na otázku, jak bylo ve škole, utrousí „Furt stejný“, je to dobrý příklad civilnosti a věrohodnosti dialogů.

Z této umně utvářené autenticity postupně vyvstává vězení nejen jako místo, kam Jakub vyráží na pracovní pohovor, ale především jako metafora pro několik typů nesvobody, indoktrinace a oddělenosti. V tom nejosobnějším slova smyslu jsou to hráze, které si kolem sebe budují protagonisté: například neskrývané pohrdání, s nímž se k Jakubovi chová jeho tchán, nebo Jakubův sklon zadržovat v sobě frustraci a vztek tak dlouho,

až samovolný projev zlosti zasáhne někoho, kdo je v tom zcela nevinně.

Zvonky a mříže

Mezitím se však *Vězení* odpoutává i k poněkud abstraktnějším přesahům, konkrétně k tomu, jak naše vztahy a jednání odrážejí prostory, v nichž žijeme a trávíme čas. Při své krátké, méně než půlhodinové stopáži si snímek v tomto ohledu počíná obzvlášť chytře, když složité téma vyjadřuje hlavně prostřednictvím opakujících se obrazových či zvukových motivů.

Vznikají tak asociace mezi třemi veřejnými a soukromými místy – věznicí, školou a domácností. V každém z nich zaznívá pronikavý disciplinační zvuk: bzučení, které vydávají vězeňská vrata, řinčivé školní zvonění ohlašující konec vyučovací hodiny, domovní zvonek značící nečekanou návštěvu. Všude rovněž kamera ulpívá na vizuálním motivu mříží, jenž se navrácí v kuchyňských kachličkách, luxferách nebo provazové síti umístěné ve školní chodbě. *Vězení* tak jednoduchým, a přitom účinným způsobem vybízí úvahám nad formativní rolí institucí nebo uspořádáním našich domovů.

Od úspěšného famáckého snímku *Tambylles* (2011) režiséra Michala Hogenauera tady zřejmě nebylo filmové dílo, které by natolik citlivě a vícevrstevnatě dokázalo přiblížit téma vnějších a vnitřních žalářů. S potěšením se tak dá říct, že česká kinematografie se v takových momentech přibližuje i tvorbě špičkových evropských autorů. Například Jaimeho Rosalese, jenž o těchto viditelných i neviditelných mezilidských bariérách podobným stylem mistrovsky pojednával ve filmech *Samota* (La Soledad, 2007) nebo *Krásné mládí* (Hermosa juventud, 2014).

Autor je filmový publicista.

Vězení. ČR, 2016, 27 minut. Režie a scénář

Damián Vondrášek, kamera Filip Marek, střih Jakub Podmanický, hrají Jakub Koudela, Veronika Lazorčáková, Tomáš Borůvka ad.

Škrty se těžko napravují

Rozhovor s předsedkyní kulturního odborového svazu OSPKOP

Největší kulturní odborovou organizací je Odborový svaz pracovníků kultury a ochrany přírody. Jeho předsedkyně Anny Machové jsme se zeptali především na zkušenosti odborářů z posledních let a servis, který odbory v kultuře poskytují svým členům.

MARTIN VRBA

Váš odborový svaz sdružuje pracovníky v kultuře a ochránce přírody. Proč k takové alianci došlo? Spojení kultury s ochranou přírody v našem odborovém svazu mnoho lidí zaráží, ale jde o nesourodost jen zdánlivou. V době vzniku odborového svazu v roce 1990 patřily obory spojené s ochranou a studiem přírody – správy národních parků, chráněných krajinných oblastí, zoologické a botanické zahrady, hvězdárny a planetária atd. – pod Ministerstvo kultury; dohled nad ochranou kulturních památek i přírodních vzácností vykonával dnešní Národní památkový ústav, jenž byl

Jak vypadá struktura vaší organizace? Činnost odborového svazu zajišťují dvě profesionálky v našem ústředí, ostatní – já jako předsedkyně a členové výkonného výboru jako orgánu, který rozhoduje mezi sjezdy a dbá na naplňování programu OSPKOP – jsou sjezdem volení dobrovolníci, v profesním životě kurátoři, správci sbírkových fondů, dokumentátoři, památkáři, pracovníci muzeí, speleologové, knihovníci a podobně. Já jsem zaměstnankyní Národní knihovny ČR. Spojení pracovních povinností v knihovně a „odbořárny“ je sice časově náročné, ale zároveň mi to dává možnost být ve stejné kůži jako kole-

Díky těmto jednáním s kolegy z evropských zemí jsme mohli v uplynulém období sledovat, jak tvrdé postupy vlády uplatňovaly vůči zaměstnancům prakticky ve všech zemích Evropské unie, jak se navzájem inspirovaly při zavádění úsporných opatření či škrťů ve veřejných rozpočtech. Naštěstí je dnes situace už jiná, ale o to jasněji je vidět, jak těžko a dlouho se napravují věci, které se u nás fakticky rozbořily jediným škrtem pera. Demonstoval se celý systém odměňování zaměstnanců veřejného sektoru. O deset procent se snížily rozpočty státních příspěvkových organizací, což vedlo k propouštění zaměstnanců. Pokud instituce chtěly uchránit vzácné specialisty a nadále zajišťovat veřejnou službu, musely část práce naložit na zbývající zaměstnance a zároveň jim snížit platy. „Státotvorné“ akty až autisticky umanuté Nečasovy vlády nás v kultuře vrátily o mnoho let zpět.

Mohla byste na závěr shrnout, jak vypadá hájení práv pracujících v praxi? Mám-li stručně charakterizovat oblasti, kterým se odbory věnují a v nichž dosahují konkrétních výsledků, jmenovala bych na prvním místě řešení pracovněprávních problémů. Odbory tak pomáhají svým členům domoci se zákonných práv. Provádějí důležitou osvětu, organizují semináře o pracovním právu, podporují zaměstnance v tom, aby byli emancipovanými občany, kteří si jsou vědomi svých práv na pracovištích, jednájí v jejich zájmu s vedoucími pracovníky. Neméně významnou roli odbory hrají při kolektivním vyjednávání, tj. při sjednávání kolektivních smluv nad rámec zákoníku práce.

I když v našich institucích nemůžeme sjednávat takové zaměstnanecké benefity jako firmy výrobního sektoru a prosperující mezinárodní společnosti, přesto se daří dospět ke konkrétním dohodám, týkajícím se například počtu dní indispozičního volna – sick days, vnitřních platových předpisů, kontrol bezpečnosti práce a podobně, které zaměstnancům ulehčují situaci. Odbory v organizacích sledují dodržování zásad zdravé a bezpečné práce v návaznosti na konkrétní pracovní prostředí a na specifika jednotlivých činností zaměstnanců. Dokážou tak přesně popsat a pojmenovat problémy, jimiž je třeba se v zájmu zaměstnanců zabývat.

OSPKOP zároveň nabízí svým členům v rámci svého sociálního programu široké možnosti pomoci, od příspěvků na dětskou rekreaci, na léčebné pobyty, při finanční nouzi způsobené živelní pohromou nebo dlouhodobou nemocí přes příspěvek na penzijní připojištění až po příspěvek při ztrátě zaměstnání. Za nejdůležitější ale považuji pomoc jednotlivým základním odborovým organizacím při kolektivním vyjednávání, při řešení pracovněprávních sporů, při dohledu nad dodržováním předpisů bezpečnosti a hygieny práce. Odbory mají také nezastupitelnou úlohu při tripartitním vyjednávání s vládou a zaměstnavateli jako sociálními partnery. Nedávné vyjednávání odborových svazů veřejného sektoru o nápravě platových poměrů je docela dobrým příkladem užitečnosti odborů pro zaměstnance.

Anna Machová (nar. 1958) je předsedkyně Odborového svazu pracovníků kultury a ochránců přírody (OSPKOP). Předsedá rovněž odborové organizaci v Národní knihovně ČR, kde pracuje ve studijním a informačním oddělení Knihovnického institutu.



Anna Machová. Foto z osobního archivu

konglomerátem státních ústavů památkové péče a ochrany přírody fungujících v jednotlivých krajích. Dnes je oblast ochrany přírody v gesci Ministerstva životního prostředí. Spojení péče o památky s ochranou přírody však bylo a je logické – žijeme v kulturní krajině, kulturně využívané, často přetvářené lidskou činností, v návaznosti na stavební zásahy a objekty. Na druhé straně chráněné krajinné oblasti a národní parky zase provozují svá muzea a další objekty zaměřené na osvětu a vzdělávání. Samotný vznik Odborového svazu pracovníků kultury a ochrany přírody (OSPKOP) souvisí se společenskými změnami, k nimž došlo po roce 1989. Po rozpadu jednotné organizace odborového hnutí (ROH) vznikla řada samostatných svazů, a to převážně na základě profesní nebo institucionální příslušnosti.

Jak širokou máte členskou základnu?

OSPKOP je z hlediska početnosti členské základny největším odborovým svazem ze svazů působících v oblasti kultury. Má přes dva tisíce členů, kromě zaměstnanců sbírkových institucí zřizovaných kraji a obcemi zastupuje poměrně významnou část zaměstnanců zřizovaných Ministerstvem kultury ČR, neboť do našeho svazu patří čtrnáct z devětatdacetí základních odborových organizací příspěvkových organizací MK ČR. Jedná se o Národní galerii, Národní, Uměleckoprůmyslové a Národní technické muzeum, Národní knihovnu ČR, Památník národního písemnictví, všechny složky Národního památkového ústavu, tj. Generální ředitelství a čtrnáct územních pracovišť, dále o Husitské muzeum v Táboře, Valašské muzeum v přírodě, Národní filmový archiv a další instituce. Spolu s odbory z institucí zřizovaných samosprávami sdružujeme bezmála sedmdesát členských odborových organizací.

gové, jejichž zájmy zastupuji – spoustu věcí nemusím studovat, protože problémy prožívám a řeším denně. Víím, jaké jsou v kultuře obecně a v Národní knihovně zvlášť platové a pracovní podmínky, jak se dodržuje zákoník práce a další předpisy, jak se zachází s lidmi, a to je pro odborovou práci nesmírně důležité.

S jakými dalšími organizacemi při obhajobě práv zaměstnanců spolupracujete?

Náš svaz je členem naší největší odborové centrály, Českomoravské konfederace odborových svazů (ČMKOS), a také dvou mezinárodních odborových sdružení, která působí v oblasti veřejných služeb: světové organizace PSI (Public Services International) a její evropské součásti EPSU (European Federation of Public Services Unions). Jejich prostřednictvím OSPKOP aktivně pracuje také v dalších evropských odborových strukturách, má možnost upozorňovat na postavení institucí veřejného sektoru, získávat informace o politikách a tendencích, které se na evropské úrovni i na úrovni jednotlivých států formují ve vztahu k zajištění veřejných služeb pro občany. Jednou ročně se zástupci odborových svazů z těchto oborů scházejí vždy v jiné části Evropy za účasti vedení EPSU, informují se navzájem o aktuálních problémech, mají možnost konzultovat otázky politického a sociálního vývoje v jednotlivých zemích a předávat si zkušenosti z odborové práce, upozorňovat se navzájem na to, jaké nové triky uplatňují vlády a bohužel i zaměstnavatelé při jednáních o sociální a mzdové politice, při dojednávání kolektivních smluv či novelizacích pracovněprávních předpisů a jak se stále pokoušejí bagatelizovat nebo odstraňovat výdobytky, jichž zaměstnanci dosáhli před mnoha desetiletími – prodlužování pracovní doby, neproplácení přesčasů, nedodržování doby odpočinku mezi směny a podobně.

Přešlapování na místě

Rumunská umělecká unie UAP

Jedním ze specifík umělecké scény v Rumunsku je existence unie umělců, jejíž kořeny sahají až do dvacátých let minulého století. Přežila jak období druhé světové války, tak éru státního socialismu. Podaří se jí ale přežít i rumunský kapitalismus?

VALENTINA IANCU

Současná podoba Rumunské umělecké unie (UAP – Uniunea Artiștilor Plastici) vychází z nezávislého svazu, který byl vytvořen v roce 1921. V letech 1950 až 1989 byl podřízen státní moci a po roce 1990 se na něm podepsaly agresivní změny, jež si vynutil přechod ke kapitalismu. Unie se dnes chápe jako „nezisková, nevládní a nepolitická asociace tvůrců, která zahrnuje umělce i teoretiky z oblastí vizuálního umění a absolventy uměleckých škol. Příslušnost k unii je předmětem národní komise a řídí se regulemi UNESCO.“ Jediná rumunská organizace, která vůči státu hájí zájmy lidí pohybujících se v oblasti umění, dnes čelí hrozbě zániku.

Dějiny UAP

S myšlenkou svazu přišli aktivističtí umělci meziválečné éry, když potřebovali vytvořit institucionální strukturu pro svoji profesi. Založili tak v Bukurešti v roce 1921 Svaz krásných umění, začali prosazovat povolání umělce a vyjednávat o jeho povaze se státem. S výjimkou několika stipendií a děl nakoupených do sbírky Státní pinakotéky se ale umělci během první poloviny dvacátého století příliš velké podpory od státu nedočkali. Svaz organizoval kolektivní výstavy, začal vydávat první umělecký magazín a podařilo se mu pro umělce vyjednat i několik výsad – například dům

Tato unie samozřejmě od počátku fungovala jako pyramidová struktura s filiálkami v několika městech a centrální administrativou v Bukurešti, kde také působila většina jejích členů. Měla jasné politické zadání a dostávalo se jí i veškeré potřebné podpory. UAP spravovala Fondul Plastic (vedlejší organizace, která povolovala prodávání uměleckých děl), rozšířila kulturní dědictví o obrovský majetek, umělecké ateliéry, galerie a prostory pro letní rezidenční pobyty. V roce 1954 pak spravovala Combinatul Fondului Plastic (sdružení podniků vyrábějících výtvarné potřeby a poskytujících zbytné materiály, včetně litého bronzu). Unie sice pro své členy zajišťovala funkční institucionální zázemí a spoustu benefitů, ale zároveň plnila funkci autoritářského cenzora. Čistky v ní začaly hned v roce 1950, kdy z ní byli vyhozeni všichni členové nacionalistické Železné gardy, nicméně záhy byli přijati zpátky, přičemž mnozí se nakonec přizpůsobili duchu doby, stali se informátory režimu a nenechali si ujít žádnou příležitost k pošpinění svých kolegů. Přesto ale platilo, že kromě vynucené veřejné sebekritiky se jen málokdy přistupovalo k drastičtějším opatřením vůči umělcům, kteří odmítli respektovat státem stanovená pravidla.

Nový statut, ratifikovaný v roce 1973, nakonec přinesl členům další výsady a znatelně omezil vliv státu v oblasti umění. Přesto unie

Zkostnatělá struktura

Od roku 1990 se unie začala postupně proměňovat. Její nové stanovy byly návratem do meziválečného období – stala se profesní organizací sloužící k obhajobě a zajištění profesních, materiálních, sociálních, morálních a kulturních zájmů jejích členů a obecně umění. Nicméně všechny výsady, které do té doby garantoval socialistický režim, vzaly za své a dnes jde o jednu z nejhůře financovaných uměleckých asociací. O většinu majetku přišla v důsledku privatizace znárodněných budov, stát přestal nakupovat umění a komise pro veřejná díla a monumenty jsou úzce provázány s lokálními autoritami a konkrétními tvůrci. Ve vztahu ke státu byla UAP v čím dál marginálnější pozici a současná umělecká scéna se více posunula k soukromým zdrojům financování.

Unie nicméně zůstala jedinou asociací, která si bere na starost problémy umělců a umělecké scény. Její galerie už dnes ale neodpovídají současným požadavkům. Navzdory deklarovaným liberálním hodnotám v ní převládají konzervativní postoje, které zpravidla ústí v průměrné výstavy, u nichž nepřekvapí, že jsou zcela ignorovány. Později vznikl nápad, že by součástí UAP byl i odbor pro mladé tvůrce, avšak ze strany umělecké komunity se nesetkal s nadšením a skončil dříve, než vůbec začal. Dnes většina umělců žádné benefity z UAP nečerpá, členství je spíše symbolické a má spíše nega-



Detail fondu Combinatul Fondului Plastic. Foto f-r-o-g-blog.blogspot.cz

v Balčíku pro rezidenční pobyty nebo státní příspěvky pro balčícké tvůrce, o které se v roce 1931 zasloužil starosta Octavian Moșescu. Ve čtyřicátých letech se Svaz krásných umění přidružil k extremistické Železné gardě (známé také jako Legie archanděla Michaela), vyloučil židovské umělce a šířil nacionalistickou propagandu. Aktivitu svazu byly až do konce války pozastaveny a krátce po změně režimu byl začleněn pod Sochařskou unii Rumunské lidové republiky, která byla založena v roce 1950. Stanovy unie byly ratifikovány vládním nařízením z prosince téhož roku, čímž se stala státní organizací sdružující celou uměleckou scénu s oficiálním zadáním „aktivně zapojovat své členy do budování socialismu prostředky umělecké tvorby“.

sloužila především jako nástroj státní propagandy a cenzury a byla plně podřízená komunistické straně. Součástí stanov byla také „spolupráce s Komisí pro kulturní a socialistické vzdělání“. Do roku 1989 prošla umělecká scéna kompletní proměnou: „státní“ umělci byli stále více podřízeni režimu a z UAP se stala instituce, která měla pod kontrolou jak jejich svobodu, tak i výsady. Tvůrci měli ateliéry zdarma, dostávali státní zakázky, disponovali galerijním systémem, využitelným pro jakýkoli typ výstavy, mohli prodávat svá díla a rovněž měli přístup k dílnám a potřebným materiálům. Byly publikovány jejich katalogy, jezdili na rezidenční pobyty a letní workshopy a někteří z nich měli dokonce povolení cestovat do zahraničí, byť zpravidla v rámci východního bloku.

tivní konotace. Unie je kritizována pro špatný management své, dnes již dost útlé umělecké sbírky; její ateliéry jsou obsazeny především staršími umělci, kteří už netvoří, a když už se nějaké místo uvolní, dostane je zpravidla ten, kdo patří do úzké vlivné skupinky lidí.

Unie postupně přestala fungovat jako svaz, který usiluje o řešení problémů svých členů. Její vliv se stále zmenšuje a stává se z ní instituce, která se nedokáže adaptovat na současný svět. Není schopna se vyrovnat s vlastní minulostí, ale nezvládá ani hledět do budoucnosti; pouze bojuje o svou existenci tady a teď. UAP se ocitla v pasti v důsledku privatizace jejího majetku, rozpadu galerijního systému a nedostatku financování. A situace umělců se stále zhoršuje.

Autorka je kunsthistorička žijící v Bukurešti.

Skutečné umělecké odbory?

Nad historií a současností Spolku Skutek

Během několika let se Spolek Skutek, sdružující umělce, kritiky či kurátory, stal příslibem změny materiálních poměrů na české umělecké scéně, ale také terčem kritiky ze strany těch, jejichž očekávání nenaplnil. Jakým výzvám čelí dnes?

ANEŽKA BARTLOVÁ

Na konci minulého roku završil Spolek Skutek čtvrtý rok své existence. Někteří v něm vidí promarněnou příležitost, jiní nefunkčního, byrokratického molocha nebo partičku, která se baví pouze mezi sebou. Pak je tu ale nemálo těch, kdo do spolku vstoupili a věří, že jeho činnost může něco změnit. A právě z pozice členky nejužšího vedení se tak pokusím kriticky zhodnotit poslední roky, ohlédnout se za tím, co jim předcházelo, a zamyslet se nad potenciálem této iniciativy.

V roce 2012, krátce po demonstracích proti reformě vysokého školství předložené tehdejším ministrem Josefem Dobešem, která po delší době dostala do ulic studenty ve skutečně masovém počtu, se objevila Výzva pro

pokračovala o měsíc později volbami stínové správní rady Nadace českého výtvarného umění (NČVU), která se měla stát alternativou vůči těm, kdo o programu a směřování kontroverzní instituce, jež vlastní výstavní síň Mánes, rozhodovali doposud. Voleb se zúčastnilo překvapivě velké množství umělců.

Výstavy neděláme

Po vzepětí energie a opojném pocitu vzájemného tažení ke společnému cíli bylo ovšem potřeba prověřit, do jaké míry bude ještě fungovat jarní atmosféra a zdali bude možné s tímto nově nabytým sebevědomím pracovat i dále. Po půl roce tak přišli Jiří Ptáček a Pavel Sterec, kteří se předtím účastnili i výše zmíně-

Skutku však spočívá v tom, že měl co do činění s partou sebevědomých umělců a umělkýň, z nichž velká většina věří na nutnost zachování vlastní autonomie.

Posvátná kráva autonomie

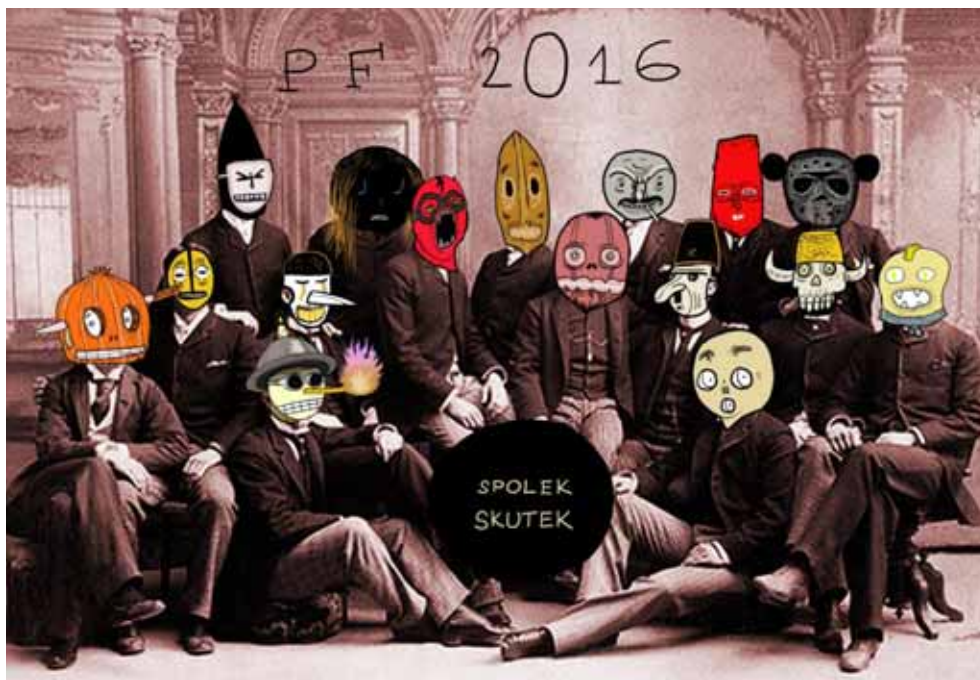
Nejčastějším argumentem proti vstupu do spolků odborového typu bývá nechuť ke kolektivismu. To je často rámováno rozhozením rukou a slovy „já nejsem spolkový typ“. Spolek bývá nečleny nařčen ze sektářství: ovládá jej „partička“, která svou moc nedistribuuje rovnoměrně mezi všechny členy kolektivu. Za podobnou kritikou se skrývá nezlomná důvera v autonomii umělce společně s dojmem, že politická aktivita je ve své podstatě jednoduchá, a je tedy možné se oné atmosféry lehké křeče z množství úkolů, zodpovědnosti a nedostatku energie a času nějak elegantně zbavit. Snadné to ale není a být nemůže. Samozřejmě sama cítím, že Spolek Skutek za ty čtyři roky nekomunikoval směrem k členské základně důsledně, ale dokud nemají sdružení dostatek aktivních členů, mezi něž se veškerá práce rozloží do snesitelné podoby, spolkové aktivity ožvívají a stráví kohokoli.

Od odstupujícího předsedy Petra Duba zaznělo mnohokrát, že je vyčerpán relativně velkou administrativou, jež měla původně být záležitostí placeného jednatele, a nezbyvá mu energie a čas na prosazování dalších idejí. Hlavním cílem spolku měla být komunikace navenek, což se, myslím, zdařilo, selhala však například prezentace těchto úspěchů směrem k členské základně a širšímu okruhu umělecké obce, tak aby spolek přilákal další členy. Skutek byl zapojen nejen do diskusí a příprav vyhlášky o povinně investovaném „procen- tu na umění“ z objemu veřejných zakázek, ale též do jednání v rámci Brněnského kulturního parlamentu či debat o roli a fungování Institutu umění/Divadelního institutu, a v neposlední řadě také jemně rozčeřil vody statistikou odměňování ve státních institucích, což byla aktivita navazující na Výzvu nulové mzdy.

Skutek částečně fungoval jako inspirace při zakládání Asociace spisovatelů v roce 2015 a nyní doufá v probuzení diskuse nad podmínkami sociální situace umělců-rodíčů (ve spolupráci s aktivitami Mothers Artlovers), výši důchodů umělkýň a umělců nebo situací absolventů umění hledajících ateliér. Mezi další témata, jimž se Skutek, byť krátce a zatím nedostatečně věnoval, je zavedení daňových odpočtů při nákupu uměleckých děl nebo ekologické využití a redistribuce materiálů z výstav skrze iniciativu spolkového skladu.

Právě síťování napříč jindy oddělenými tábory je jednou z největších výzev pro každé podobné sdružení. A pro mne osobně je právě funkce základny, jednající nad zájmy jednotlivců o tématech, která je přesahují a spojují, tím, co je na Spolku Skutek cenné a nedoceňované.

Autorka je zakládající členka Spolku Skutek.



Historická fotografie Spolku Skutek. Foto spolekskutek.cz

ti nulové mzdě. Iniciovala ji skupina umělců, umělkýň, kurátorek a kurátorů, kteří nabyli dojmu, že levicová témata by si konečně mohla vydobýt pozornost široké veřejnosti, nejen čerstvě uvědomělých studentek a studentů. Především se však jednalo o pocit, že je nutné své požadavky jasně a nahlas formulovat. Problému nulové mzdy se relativní pozornosti dostalo a argumenty proti ní jsou platné dodnes. Podobně byla motivována i další veřejná vystoupení, jež v roce 2014 vyústila v založení Spolku Skutek. Alespoň potud strategie organizovaného protestu uspěla, konkrétních viditelných změn však zatím není mnoho.

Od jogurtů k Mánesu

Dalším krokem v sebeorganizaci umělecké scény byla demonstrace proti škrtům v položkách rozpočtu Ministerstva kultury určených na financování živého umění. Valentýnský protest v roce 2013 (jedním z hesel bylo „živá kultura není jen v jogurtech“) tehdy poukázal na jev, který se dodnes prakticky nezměnil: ministryně kultury Alena Hanáková tehdy demonstrantům – mezi nimiž bylo též mnoho výtvarných umělců – vzkázala, že „na ulici se nedá diskutovat“. Spousta účastníků následných aktivit na tento argument stále slyší, stejně jako takzvaní tradiční politici. Dokud si ale nepřipustíme, že takový argument je demagogií mocných, budeme chyby s tím spjaté opakovat. Způsob, jakým se ministryně pokusila zpochybnit legitimitu akcí ve veřejném prostoru, znamenal pro řadu z nás motivaci jít do toho příště znovu a třeba s ještě větší vervou.

Počátkem dubna 2013 se sešla část umělecké scény na Masarykově nábřeží v Praze. Protesty pod heslem „Mánes umělcům!“ přišlo osobně podpořit několik stovek lidí napříč obvyklými skupinami. To se mnohým z nás zdálo (a dodnes zdá) jako malý zázrak. Velkolepá akce, jejíž součástí byla dvoudenní okupace plácku před ohrazenou budovou Mánesa,

ných protestů, s návrhem založit spolek, který by plnil několik funkcí. Jednak měl být pohotovostním stavem pro případné další demonstrace umělecké scény, daleko důležitější se ale zdálo udržet kontakty a dostředivou sílu solidarity, jež vzešla z předchozích akcí. Snaha poučit se z nezdarů vedla k nápadu vyřešit neoblíbenost administrativy zavedením polovičního úvazku pro sekretáře či sekretářky a zároveň k programovému odmítnutí pobírání grantů, abychoh opustili začarovaný kruh „požadavků shora“. Náklady na plat i další aktivity měly pokrýt příjmy z členských příspěvků, jež byly (a dodnes jsou) nastaveny na nejvyšší únosnou mez – 80 korun měsíčně. Prvními úkoly mělo být sestavení programového prohlášení a nábor členské základny. Posledním pravidlem, jež bylo záhy odsouhlaseno a od nějž Spolek Skutek zatím nikdy neustoupil (na rozdíl od ambice platit administrativního pracovníka), bylo úplné odmítnutí spolkových výstav.

Těmito kroky se tak Spolek Skutek od počátku profiloval jako aparát určený k tomu, aby řešil problémy spíše odborového ražení, a nikoli aby se aktivně zapojoval do scény samotné. Skutek z ní chtěl cílevědomě vycházet ven: na ministerstva, do městských úřadů a na magistráty, a snažil se tedy být partnerem jednajícím za uměleckou scénu. Postupně, spolu s tím, jak se rozplynuly naděje na vysněných čtyři sta členů (v současnosti má Spolek Skutek zhruba šedesát občasně platících členů), jsme pochopili, že je potřeba si fungující spolek odpracovat, vysedět na schůzích a vyjednat v nekonečných diskusích nad každou druhou větou programového prohlášení. Zpětně viděno, naučili jsme se sice o fungování a účinnosti aktivit v občanské společnosti dost, daní za to ale bylo značné vyčerpání idejí i vnitřních baterií. Takové pocity asi nepřekvapí nikoho, kdo se dlouhodobě snažil udržet při životě jakékoli angažované společenství. Specifická situace



7. 2. 2018 v Bike Jesus, Praha

Hledat přijatelná řešení

S Apolenou Veldovou o Herecké asociaci

Herecká asociace je česká profesní odborová organizace výkonných umělců. Členky jejího prezidia jsme se zeptali, jakým způsobem funguje, koho přesně zastupuje a jakých úspěchů při vyjednávání zaměstnaneckých podmínek herců a dalších pracujících na divadelních jevištích za dobu své existence dosáhla.

MARTA MARTINOVÁ

Jaké jsou oblasti činnosti Herecké asociace?

Základní činností je řešení otázek smluvních vztahů mezi zaměstnavateli a zaměstnanci. Jedná se většinou o příspěvkové organizace napříč celou republikou. Ale nejde jen o problematiku stálých divadelních angažmá. Daleko obtížnější, a v současné době zcela zásadní, jsou jednání v oblasti mimodivadelní činnosti, tedy se zástupci médií, filmu, televize, rozhlasu a dabingu. Herecká asociace se také zabývá otázkami honorářových sazebníků, licencí či reprízního.

Jinou oblast činnosti představuje oblast právní a sociální pomoci. Sem patří právní poradna, finanční pomoc ze sociálního fondu i bezúročné půjčky, péče o seniory a podobně. Z iniciativy Herecké asociace vzniklo také každoroční udílení několika významných uměleckých ocenění, dabingové Ceny Františka Filipovského a ve spolupráci s Nadací Život umělce ceny Senior Prix pro bývalé aktivní umělce. Hlavním oceněním asociace jsou Ceny Thálie, každoročně udělované v Národním divadle v rámci Mezinárodního dne divadla.

Jste v kontaktu s jinými odborovými organizacemi?

Inspiraci a pomoc hledá Herecká asociace mezi kolegy z Evropy i ze světa. Jsme členem EuroFIA a Mezinárodní federace herců (FIA), světové herecké organizace, která začleňuje více než devadesát organizací ze šedesáti států světa. Na světovém kongresu federace v Brazílii před dvěma lety vznikla z iniciativy chorvatské herecké asociace skupina Central and Eastern European Group (CEEG), zahrnující několik postkomunistických zemí: Chorvatsko, Polsko, Rumunsko, Maďarsko, Slovinsko a Českou republiku. Tato skupina, jež je součástí EuroFIA, funguje jako platforma, kde se aktivně vzájemně informujeme o svých obtížích a spolu se snažíme hledat, jak s nimi naložit. Na základě těchto zkušeností pak můžeme lépe komunikovat s kolegy z jiných zemí, kteří mají jiné historické zkušenosti, a vyměňovat si názory o tom, jak zlepšit pracovní podmínky pro naše umělce. Je zajímavé, jak podobné jsou problémy v asociacích začleněných v CEEG a jak se liší od problémů v západoevropských zemích.

Jaká je historie vašeho kontaktu s Mezinárodní federací herců?

V letech 1967–1968 byl prezidentem Mezinárodní federace herců člen vinohradského divadla pan Vlastimil Fišar – jako první herec v historii naší země. Kvůli politické situaci v Československu se musel funkce vzdát, proto byl od roku 1970 „pouze“ čestným prezidentem. Při prvním udílení cen Thálie v roce 1993 byl na jeviště Národního divadla pozván tehdejší předseda Mezinárodní federace herců a neskryval dojetí, když mluvil o Vlastimilu Fišarovi, člověku, kterému by chtěl upřímně stisknout ruku. Bohužel, ten se vzniku Cen Thálie již nedožil. Samozřejmě jsme se po roce 1990 snažili kontakt se světovou organizací navázat a již několik let je Herecká asociace jejím členem.

Proč převažují mezi členy Herecké asociace činoherci? Mimové nebo baletky na tom se zaměstnaneckými podmínkami určitě lépe nejsou...

Myslím, že členstvo vyplývá jednoduše z názvu naší asociace – herecká. Za vznikem asociace stojí herci, jmenovitě Tomáš Töpfer, který se stal prvním prezidentem. Ustavující valná hromada se sešla již 11. února 1990 – tedy ani ne tři měsíce po listopadových událostech – v pražském Divadle na Vinohradech.

Profesně je ale Herecká asociace otevřená všem druhům jevištního projevu, tedy

i operním pěvcům, tanečníkům, mimům a muzikálovým umělcům. Ovšem to, že většina členů jsou činoherci, je dáno asi tím, že se ve své profesi vyjadřují slovně, myšlenkově, tím pádem mají blíže k pojmenovávání problémů a k jejich řešení. A také mám dojem, že v našem kulturním světě je činoherců více než mimů či tanečníků.

Každá profese má svá specifika a všem členům – bez ohledu na uměleckou profesi – je Herecká asociace nápomocna. Oslovit Hereckou asociaci a společně se pokusit hledat východisko tak může kdokoli z oboru.

Přidali jste se k akci Českomoravské konfederace odborových svazů Konec levné práce. Proč a jakým způsobem?

Jelikož jsme členy Českomoravské konfederace odborových svazů, považovali jsme za správné zúčastnit se této akce. Už jen proto, že i herci se ocitají v situacích, kdy jsou obsazováni podle výše odměny. Čím je nižší, tím je pro zadavatele lepší. I herci se dostávají před rozhodnutí „ber, nebo nech“, ale kritériem není kvalita práce, nýbrž nízká odměna. Proto se někteří kolegové zúčastnili několika mítinků, aby svou přítomností podpořili určité požadavky odborů.

Přinesla tato iniciativa nějaké pozitivní výsledky? Zlepšily se platové podmínky herců v uplynulém roce, nebo stále platí, že průměrný plat herce činí 19 000 Kč hrubého?

Snad ano. Myslím, že k celostátnímu zvýšení platů zaměstnanců ve veřejné sféře, do které spadají i naši členové, přispěla i tato akce. Stejně tak se povedla společná iniciativa

a odvahu činy vykonat. Naším vzorem je americká herecká asociace, ale být jejím členem je povinnost každého, kdo chce ve Spojených státech vykonávat herecké povolání. U nás je členství v Herecké asociaci dobrovolné. Herecká asociace se snaží pomáhat v intencích zákona, ale zásadní problémy nemohou být překonány, jestliže jsou umělci nejednotní. Mnozí mlčí a rádi by využívali pouze výsad, které již asociace vybojovala. Jediné, co mne v tomto směru „uklidňuje“, je to, že většina asociací v postkomunistických zemích se potýká se stejným problémem.

Které problémy se vám aktuálně podařilo vyřešit?

Daří se nám především v oblastních divadlech. V mnoha z nich vznikly pobočky Herecké asociace, které se stávají partnery pro jednání se zaměstnavateli či zřizovateli. Snažíme se, aby Herecká asociace nebyla nepřítelem v jednání, ale aby hledala společně se svými partnery vzájemný respekt a toleranci, ze které mohou vzniknout přijatelná řešení pro obě strany. Tedy pro zaměstnance i zaměstnavatele. Naposledy jsme podobné problémy řešili například v Českém Těšíně či Hradci Králové.

Oč jde v kampani Nenechme kulturu umírat?

Tato kampaň vznikla v říjnu 2016, kdy se Unie orchestrálních hudebníků, Herecká asociace, Unie profesionálních zpěváků a Odborová asociace divadelníků rozhodly oslovit představitele státu, poslance, senátory, zastupitele krajů, měst a obcí, aby se otevřeně přihlásili ke společné odpovědnosti za stav



Apolena Veldová. Foto Klára Žitňanská

Herecké asociace a Českomoravské konfederace odborových svazů směřovaná k Ministerstvu kultury. Díky ní si právě herci v oblastních divadlech „polepšili“ o dalších necelých deset procent. Teď jde jen o to, aby se tyto finanční prostředky našly každý rok v rozpočtech jednotlivých měst či krajů.

Vnímáte nějaké slabiny, překážky své organizace?

Velmi často. Překážek je mnoho, některé se nám daří zdolávat, některé odolávají již několik let. Hlavní slabinu bych ale hledala v nás samých. V lidech, umělcích, občanech. Čím déle jsem členkou asociace, tím více si uvědomuji, jak důležitá je odpovědnost – občanská i osobní. V roce 1989 jsem byla ráda, že nastává doba, kdy se budeme moci svobodně rozhodovat a vyjadřovat. Ale rozhodování s sebou nese zodpovědnost za naše činy

kultury této země, především oboru institucionálního živého umění, které je reprezentováno profesionálními symfonickými orchestry a divadly. Domnívám se, že právě díky této kampani se podařilo navýšit rozpočty na kulturu, alespoň v minimální výši. Bohužel ani tato kampaň nevedla k legislativním krokům, které by zajistily systémové zdroje prostředků.

Do jaké míry se vaše činnost překrývá s Asociací profesionálních divadel a Asociací nezávislých divadel?

Nazvala bych to spíše součinností při různých jednáních s představiteli státu a legislativy. Každá asociace chrání zájmy svých členů, a ne vždy jsou tyto zájmy společné. I zde přichází na řadu vzájemná koordinace podnětů, hledání možných variant při plnění někdy až protichůdných potřeb jednotlivých členů.

Apolena Veldová (nar. 1964) je česká herečka a dabérka. Do roku 2002 působila ve Státním divadle v Ostravě (od roku 1995 Národní divadlo moravskoslezské). Za roli Emilie Marty v Čapkově hře Věc Makropulos (režie Radovan Lipus) byla v roce 1995 nominována na Cenu Thálie. V Ostravě účinkovala také v Komorní scéně Aréna. V letech 2002–2013 byla členkou souboru pražského Švandova divadla. V současnosti je v angažmá činoherního souboru plzeňského Divadla J. K. Tyla. Příležitostně hraje také v seriálech (Dobrodružství kriminalistiky, O ztracené lásce nebo Kriminálka Anděl) a v televizních filmech či pohádkách. Spolupracuje s Českým rozhlasem.

Teorie velké ryby

Druhé album Vince Staplese

Druhé album čtyřiaadvacetiletého amerického hudebníka a přívržence životního stylu straight edge Vince Staplese patří k nejocetňovanějším rapovým nahrávkám loňského roku. Deska pojmenovaná *Big Fish Theory* inovativně propojuje hiphopovou a taneční estetiku, včetně ozvuků houseu a detroitského techna.

BENJAMIN SLAVÍK

Zařadit Vince Staplese k jednomu žánru a mluvit o něm jen jako o rapperovi, jak se to často děje, znamená redukovat jeho tvůrčí jedinečnost. Přinejmenším to platí od vydání jeho druhého, sympaticky krátkého a netypicky fragmentárního alba *Big Fish Theory*, na němž se rap sice objevuje jako dominantní styl a nejčastěji užívaný výrazový prostředek, zdaleka ale nejde o jedinou polohu. Pokud chceme Staplesovu tvorbu důsledněji charakterizovat, je nutné se pohybovat přes hranice hudebních žánrů. A právě pokus vymezit žánrové meziprostory, do kterých je jeho tvorba zasazená a z nichž vychází, je cílem následujícího textu, jakkoli zároveň jde o recenzi alba. Nahrávku *Big Fish Theory* lze totiž chápat jako místo rozmanitých komunikačních střetů a nesouladů – na rozdíl od Staplesovy předchozí desky *Summertime '06* (2015), která rapovému standardu odpovídala mnohem více.

Svět po světě

I přes akcentování stylového přesahu Staplesových skladeb nelze pominout, že hiphopový svět jeho tvorbě poskytuje silné zázemí. Nejde přitom pouze o nějaké vágní estetické východisko – Staples opravdu ve většině svých skladeb rapuje do hudebního podkladu. A hiphopový rámec je přítomný rovněž v subkulturním ohledu, neboť Staplesovy texty jsou velmi často reflexí sociální situace černošské komunity (naopak typicky rapový hédonismus u Staplese, který nepije alkohol ani neužívá drogy a objevil se v reklamě na Sprite, nenajdeme). Skladby na albu *Big*



Vince Staples. Foto Eric White

Fish Theory se ale rovněž silně opírají o estetiku současné elektronické hudby. Staples se přitom opět neztotožňuje s žádným konkrétním stylem nebo přístupem. Nalezneme prvky houseu, techna, dubstepu, ale i dalších klubových žánrů elektronické hudby. Tyto vlivy jsou míchány a spojovány ryze eklektickým způsobem, ale výsledkem je vždy potměná, postapokalyptická atmosféra. Desek označovaných za „soundtrack ke konci světa“ ovšem už vyšlo tolik, že toto označení ztratilo smysl. Snad bychom mohli mluvit o hudbě „světa, který přijde po světě, ve kterém žijeme“. Což se stane patrně už brzy. Nejde přitom jen

o metaforické opisy hudebních nálad – Staplesovy texty často reflektují i téma ztráty nebo rozpadu hodnot.

Big Fish Theory pochopitelně není jediným současným rapovým albem, které se opírá o experimentálně zaměřenou klubovou hudbu. Právě u ní se totiž rappeři v posledních letech stále častěji inspiroují při tvorbě hudebních podkladů. Unikátní je ale propracovaný způsob, jakým Staples dané vlivy mísí. Ve výsledné zvukové struktuře už totiž nelze oddělit „hiphopové“ a „elektronické“ prvky – jako by hip hop měl kořeny v elektronice a elektronika zase v hip hopu. Důsledkem

je, že ani hiphopová, ani elektronická estetika není dominantní. Nedochází tak k typické situaci, kdy hip hop musí ustoupit elektronice nebo naopak, a kdy se jeden z žánrových aspektů ukáže jen jako pomocný. Zde jde o symbiotickou komunikaci vedoucí k žánrové syntéze.

Boj se stereotypy

Zmíněné syntézy se zpravidla neúčastní typické stylové celky, ale deformované úlomky elektronických, nebo naopak hiphopových motivů. Tracky se tak nikdy zcela nerozvinou do mechanicky strojového rytmu – nereprezentují estetiku přirozených návazností, spontánní energie, natož maskuliní agresivity, nýbrž se ukazují jako jemná struktura plná zlomů, nárazů, záseků a rozpadání. Skladby se zasekávají, opakovaně rozbíhají nebo ustrnou v repetici určité mikrostruktury jako zamrzlý počítač. Důsledkem těchto žánrových poruch či deformací je skutečnost, že v žádném tracku nerezonují žánrová klišé, a také dojem specifické křehkosti spojené s průrazností. *Big Fish Theory* nelze prožívat čistě fyzicky jako taneční hudbu, ale ani jen prostřednictvím rytmu poslouchaných slov, jak často posloucháme rapová alba. Posluchač tak bude dost možná pociťovat jistou nedostatečnost či nenaplněnost, zároveň jej ale může pohltnout neurotické pnutí, z něhož vyvstává koherentní a konzistentní celek, jakkoli zní, jako by se Burial rozhodl natočit hiphopovou desku.

Staples tím provokuje aktivitu posluchače, zároveň ale – aspoň pro sebe – zachraňuje oba dominantní styly, jež obohacuje o novou, zcela individuální formu vyjádření. Rapové album se tak může stát skutečnou výpovědí o světě, která dokáže pohnout posluchačem. Najednou je totiž zbaveno všech vyprázdňených, tisíckrát zopakovaných rétorických figur. A podobně byla odstraněna i klišé „postapokalyptické“ klubové hudby, jimiž je současná produkce zahlcena. Také proto Staples patří k nejzajímavějším mainstreamovým hudebníkům současnosti.

Autor je hudební publicista.

Vince Staples: *Big Fish Theory*. Def Jam Recordings 2017.



inzerce

Efemér

květiny, vlastní zahrada, ekologické zemědělství, lokální pěstitele, roční období, rituály a kulturní zvyky, městská divočina, výtvarný objekt, člověk, místo

Rády na objednávku vytvoříme kytici pro jakoukoli příležitost v sounáležitosti s místem, kde vzniká, a člověkem, kterému je určena. Rostliny vnímáme jako výtvarný prostředek, rádi navážeme spolupráci s podobně smýšlejícími projekty.

www.efemer.cz
efemer.info@gmail.com

Ukončit to ve správnou chvíli

C. W. McCall: country, kamiony a CB vysílačky

Byly CB vysílačky předzvěstí sociálních sítí? Ovlivnila country music rap? Může konzervativní žánr vybízet k revoltě? Tvorba C. W. McCalla ukazuje, že žádná z těchto otázek není dost bláznivá na to, aby nemohla být položena. Jak říká protagonista Peckinpahova filmu inspirovaného McCallovým hitem Convoy: „Smyslem konvoje je být v pohybu.“

JAN SŮSA

O nákladní automobilové dopravě se v poslední době mluví téměř vždy negativně. Je pod palbou kritiky ze všech stran: ekologové ji chtějí radikálně zredukovat a postupně nahradit dopravou po železnici, státní úředníci zavádějí důmyslná opatření k omezování přepravní doby o víkendech a pokoušejí se odklonit proudy kamionů z měst. Technologičtí vizionáři zase popisují svět, ve kterém budou brázdit silnice nákladáky řízené roboty. Hromadný převoz zboží z jednoho místa na druhé je ovšem neodmyslitelnou součástí kapitalismu a přes nepochybně ekologičtější způsoby je doprava v současné situaci jen těžko realizovatelná jinými prostředky. Je však příznačné, že limitující opatření, například omezení víkendové přepravy, dopadají nejvíce na řidiče. Jde přitom o jedno z nejprekarizovanějších a nejvykořisťovanějších zaměstnání dneška. Velká zodpovědnost, nízké platy, víkendy trávené na obrovských odstavných parkovištích, otláčený zadek, hemeroidy a ohrožení blíží se

využívají je i k nevázaným hovorům o libovolných tématech.

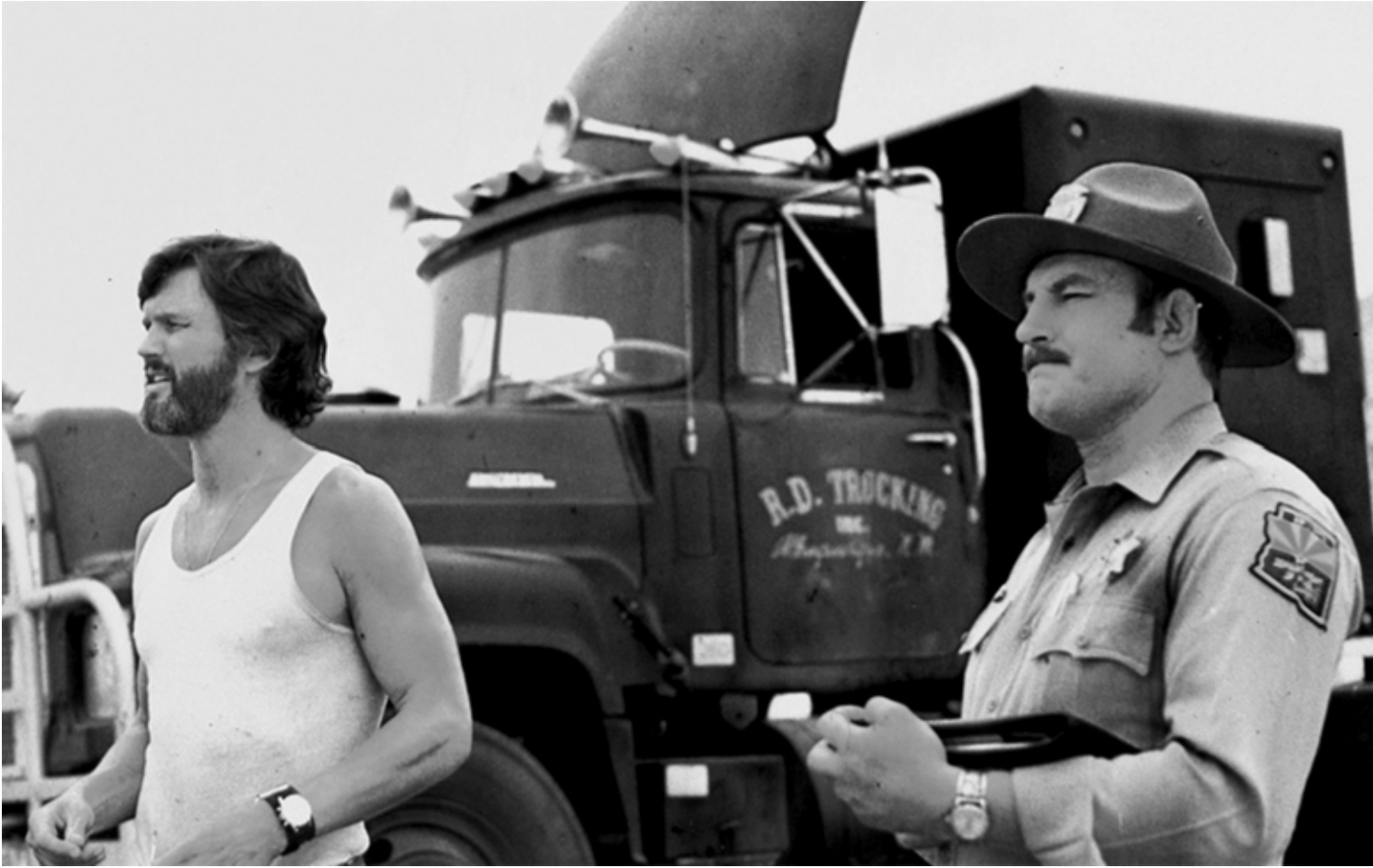
Peckinpahův film byl silně inspirován country hitem Convoy z roku 1976, který vydatně těží z estetiky zahuhlaných a svérázným slangem protkaných relací CB vysílaček. Autorem této písně byl C. W. McCall, což je umělecké alter ego reklamního textaře Billa Frieše, který postavu řidiče kamionů a countryového barda vymyslel pro reklamu na hamburgerové housky Old Home. Reklama byla natolik úspěšná, že se veřejnost dožadovala dalších songů od tohoto jednoúčelově vytvořeného muzikanta. Friesovi tak postava C. W. McCalla, jež původně byla čistě marketingovým produktem, poněkud přerostla přes hlavu.

V roce 1975 se McCall podepsal hned pod dvěma nahrávkami: *Wolf Creek Pass* a *Black Bear Road*. Další album *Wilderness* z roku 1976 obohatil silným důrazem na ekologická témata. Deska vrcholí půvabnou skladbou *Aurora Borealis*, intimním vyznáním oslavujícím krásu polární záře.

v té nejotevřenější podobě: dokáže být příchylná k rozmanitým hudebním žánrům, formulovat sociální i ekologická témata, vybízet k solidaritě, ale zároveň stát pevně na svém místě.

Vstřícnost vůči cizorodým prvkům dobře ukazuje například skladba *Night Rider* z alba *Wolf Creek Pass* s výraznou funky kytarou, elektronickými efekty, basovou syntezátorovou linkou a silně rytmizovanou deklamací, která připomíná rap. S tímto žánrem, který v téže době vznikal na různých místech USA, McCalla spojují i některá témata textů, jako jsou problémy s policií, marihuana, milostné problémy či osamělost, a také silně ironický podtext. Vliv tzv. truck-driving country na rap ale není jen za vlasy přitažená spekulace, jak dokládá například coververze písně Convoy na albu *Rappin', Dancin' & Laughin'*, které vydal v roce 1980 americký rapper Blowfly.

Dráha Billa Frieše alias C. W. McCalla má v rámci hudebního průmyslu poněkud zvláštní trajektorii. Místo obvyklého vývoje od auten-



Řidič, ten tvrděj chleba má. Foto z filmu Konvoj Sama Peckinpaha

automatizací – to vše přispívá ke značné frustraci a vykořenění.

Konvoj: solidarita řidičů

Komunita řidičů kamionů se ovšem dokáže velice silně semknout – z jejich vzájemné solidarity by si mohlo vzít příklad i lektérské aktivistické hnutí. Silnou inspiraci může v tomto ohledu poskytnout snímek amerického režiséra Sama Peckinpaha *Konvoj* z roku 1978, který westernovým způsobem prezentuje řidiče kamionu jako romantického hrdinu: je to psanec na útěku před zákonem, osamělý ve své kabině, ale zároveň přes rádiové frekvence ve spojení se svými druhy – ostatními kamioňáky. Film *Konvoj* vznikl na vrcholu popularity CB vysílaček, s jejichž pomocí bylo a stále je na frekvencích takzvaného občanského pásma (citizen band) možné bezplatně a anonymně komunikovat z pohodlí domova či dopravního prostředku a jejichž velká oblíbenost v USA sedmdesátých let tak trochu předznamenala popularitu dnešních sociálních sítí. Řidiči se dodnes vysílačkami navzájem varují před policejními kontrolami, měřením rychlosti a dalšími problémy na trase, ale

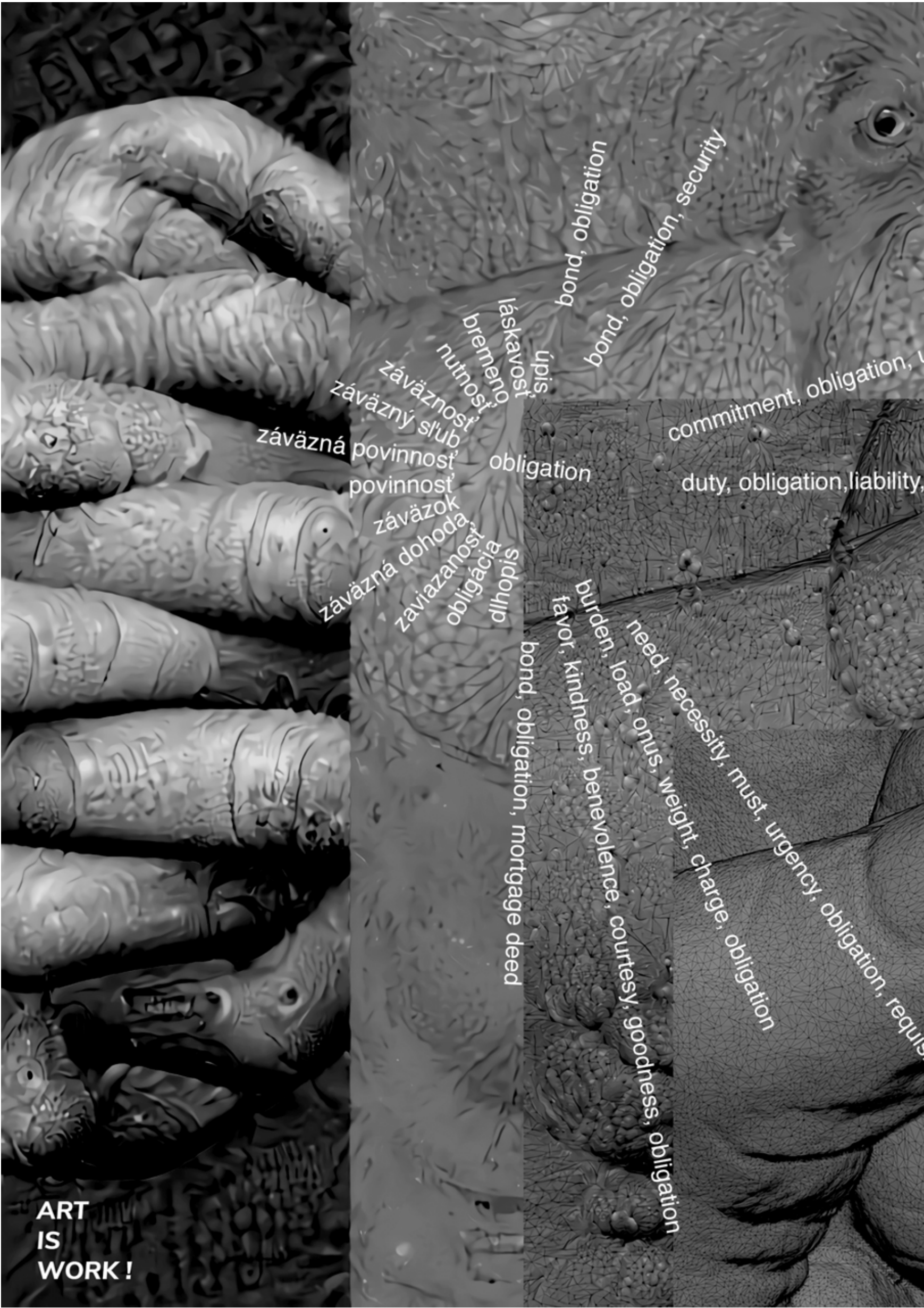
Ve stejném roce natočené album *Rubber Duck* se pak znovu inspirovalo truckerskou tematikou. McCall tak představuje dosti nepravděpodobné spojení citlivého milovníka přírody a drsného řidiče nákladáku. Jeho nenadálá popularita je důkazem toho, že autenticita v hudbě není to nejdůležitější – zdá se, že snad více než v jiných oblastech zde existuje možnost, že se dílo odtrhne od původního účelu či od svého autora a začne žít vlastním životem. Možná právě díky tomu se tvorba C. W. McCalla do značné míry vzdaluje obvyklým klišé, která lze spojit s country music.

Žánrová otevřenost

Pod jménem C. W. McCall vzniklo několik alb patřících do zlatého fondu country, a zároveň narušujících jeho obraz coby „vyběleného“ a normalizovaného blues – konzervativní hudby od bělochů pro bělochy. Hlavním McCallovým poznávacím znakem je úsečná recitace, která se blíží projevu českého zpěváka Ladislava Vodičky (například v hitech *Já tu zemi znám* nebo *Řidič, ten tvrděj chleba má* z první poloviny sedmdesátých let). Tvorba C. W. McCalla ukazuje country music

tického umělce ke stroji na peníze jsme svědky unikátního příběhu: z původního, pragmaticky vykonstruovaného marketingového produktu vzniklo autentické umělecké dílo, které navíc dokázalo inspirovat další umělce, a dokonce i mimo oblast country. V tomto ohledu je pozoruhodné, že C. W. McCall svou slibně rozjetou hudební kariéru přes značný úspěch nerozvinul do monstrózních podob, jak by se dalo očekávat, ale místo toho ji utnul již rok po natočení snímku *Konvoj*. Skončit ve správnou chvíli je přitom schopnost, která mnohým, zhusta i velkým umělcům bohužel často schází. A nejen umělcům...

Autor je doktorand filosofie a spolupracovník online magazínu HIS Voice.



ART
IS
WORK!



APART Collective: Obligation, 2018

Cesta k umělecké postautonomii

Kudy se mohou vinout linie úvah, jež si kladou za cíl vymanit současnou uměleckou scénu z jejího depolitizovaného marasmu? Pokud najdeme odvahu k tomu pochopit umění jako právoplatnou profesi, můžeme začít vznášet odpovídající požadavky a promýšlet pro ně adekvátní strategie.

PAVEL STEREC
MARTIN VRBA

V kontextu turbulentních změn v dějinách výtvarného umění začala být koncem 19. století pražská Akademie umění považována za příliš konzervativní instituci, neposkytující moderní výuku, a řada tehdejších malířů tak raději odešla studovat a tvořit do zahraničí. Následkem toho založili progresivní studenti umění z českých zemí Mnichovský spolek. Když po čase došlo na Akademii k určité změně poměrů, řada z nich dospěla k rozhodnutí, že se vrátí zpět, a ustavili Spolek výtvarných umělců Mánes. Důvod tohoto historického okénka je až příliš zřejmý: o více než sto let později jako by se historie opakovala. Akademie se nachází v podobné tranzici, a to mimo jiné následkem více než dvaceti let bez skutečně transparentních a pluralitních výběrových řízení, kvůli čemuž vězí v prodlouženém „babím létě“ revolucionářů z osmašedesátého roku.

Právě oni (v čele s Milanem Knížákem) se následkem sametové revoluce stali v devadesátých letech středobody zájmu a uznání, ale také investic ze strany obrozených národních institucí, filantropů a milovníků umění ze Západu nebo těch, kteří nově nabyli pohádkového bohatství. Všechno vypadalo tak svěže, radostně, až orgasticky a zapadalo do sebe jako dobře sestavená skládanka dějin. S přibývajícimi roky – a obzvláště s nástupem nového milénia – ale začalo docházet k tomu, že tato generace přestala být schopna adekvátně reagovat na nové otázky, které s sebou 21. století přineslo.

Studenti už pomalu disponovali jinou profesní, politickou, existenciální nebo prostě životní zkušeností, a nebylo tedy v roce 2009 velkým překvapením, když vznikla studentská iniciativa Pro-AVU, jejímž deklarovaným cílem byla demokratizace instituce a s ní související generační výměna zakonzervované nomenklatury. Mnoho lidí by takovou aktivitu rádo vnímalo jako nehoráznou drzost: snad nemá být v kompetencích studentů vybírat si mistry, kteří je budou formovat po umělecké i lidské stránce? Ocitli jsme se snad na pařížských barikádách osmašedesátého roku? Kéž by. Skutečnost ale byla poněkud prozaičtější – nejednalo se totiž o nic jiného než o faktické převzetí iniciativy v rámci fakultní demokratické samosprávy, jejíž jsou studenti součástí. Větší míra studentské samosprávy a zapojení do rozhodovacích a hodnotících procesů byl koneckonců požadavek studentů uměleckých škol právě v dobách sametové revoluce. Paradoxně se tyto požadavky podařilo zrealizovat až v momentu, kdy je sám výkvět revolučního kvasu sedimentoval.

Nulová mzda, Mánes a Skutek

Tím ale požadavky umělců nekončí. V roce 2011 byl publikován text Nulová mzda (viz A2 č. 23/2011) a v roce 2013 se i výtvarní umělci účastní protestů v rámci platformy Zachraňte kulturu, namířené proti škrtům ve financování živé kultury. Ani pro hyperindividualizované umělce nebylo v takovém okamžiku příliš těžké uvědomit si, že jejich kolektivní zájmy prakticky nikdo nehájí, a nezbývá tedy než vzít svůj osud do vlastních rukou. Vznikla tak iniciativa Mánes umělcům, s cílem zachovat alespoň poslední zbytky systematicky rozkrádaného spolku Mánes. Původně radikální étos ale uvádá společně s odmítnutím fyzické okupace výstavní síně a její kinetická energie se postupně mění v energii potenciální, jež povede v roce 2014 k založení Spolku Skutek. Ten vychází především z uvědomění si důležitosti kolektivního vyjednávání o pracovních podmínkách a potřeby vzájemné podpory a solidarity.

Historii a peripetiím tohoto spolku se věnuje Anežka Bartlová [viz strana 12 tohoto čísla], zde chceme předložit spíše kritickou interpretaci jeho reálné praxe: ta se na jednu

stranu opírá o vědomí, že je nutné kolektivně bojovat proti špatným a nedůstojným pracovním a sociálním podmínkám lidí pohybujících se ve sféře umění, na stranu druhou se tak snaží činit „depolitizovaně“. Máme tím na mysli především takové pojetí spolkové aktivity, které odmítá vidět širší politický a společenský kontext vlastního úsilí a následkem toho propadá přesvědčení, že si spolek může vystačit sám, s poměrně úzce vymezenou agendou a bez koordinované spolupráce se strategickými spojenci. Máme-li být konkrétní, můžeme například uvést naprosté odmítnutí jakékoli podoby přidružení k odborům. Ty pro jednu část umělců snad nejsou dost cool, pro druhou zase představují přežitek minulého režimu. Jedním z důsledků je to, že Spolek Skutek nedisponuje téměř žádným majetkem, který by mu umožňoval financovat kontinuální správu společných agend (například majetku Nadace českého výtvarného umění). Striktní odmítnutí nástrojů a prostředků odborových svazů tak vedlo až ke ztrátě akceschopnosti.

Další z konsekvencí hýčkané apolitičnosti a odporu ke strategiím dělnického hnutí je to, že se ze Skutku postupem času sice stala jakási „tvář“ umělců a pracovníků v kultuře, ale politická moc ho v první řadě využívá k levnému outsourcingu, jímž nahrazuje práci úředníků, a k realizaci dnes tolik módní spolupráce s neziskovým sektorem. Označit jej za užitečného idiota by snad bylo trochu nevděčné, nicméně nezdá se, že by si byl vědom rizik vyplývajících z jeho až příliš vstřícného přístupu vůči šíbrům věčně podfinancované kulturní politiky, kteří jej nakonec rádi přizvou k jednacímu stolu jako poradní hlas, jenž leda dodává legitimitu úřednickým rozhodnutím. Takový hlas je zkrátka příliš slabý a nedokáže skutečně rezonovat širší uměleckou scénou, čímž jeho členská základna povážlivě stagnuje. A to do té míry, že dlouhodobě není schopen financovat svou základní činnost, natož aby mohl pomýšlet na další rozvíjení aktivit a rozšiřování pole působnosti. Především pak ale neumí naplňovat svůj *raison d'être*, kterým je zformování politické zbraně, s jejíž pomocí je možné vést radikální, suverénní a především úspěšný boj proti destruktivním opatřením a škrtům v kultuře. V tuto chvíli tedy členové Skutku provádějí nevinnou a bezzubou expertizu, jež poskytuje informace těm, kteří by tyto informace měli získávat z vlastních zdrojů. Nepolitická politika, která se hrozí vynášení jakýchkoli požadavků nebo nedej bože ultimát, jednoduše nechápe, že proti ní stojí byrokratický aparát, který rozumí především síle, i kdyby to měla být „jenom“ síla kolektivního, organizovaného hlasu. Spolku Skutek se nepodařilo odpovědět na otázku, jak takový asymetrický zápas vést.

Kulturou proti neofeudalizaci

Jaký je ale onen širší politický kontext, ve kterém se dnes nutně nachází jakákoli síla, která by aspirovala na alespoň částečnou emancipaci umělců, umělkyní a dalších pracujících z prekérních pracovních podmínek? Ocítáme se tváří v tvář postupující refeudalizaci společnosti, z níž si čím dál větší kusy odtrhávají oligarchové, a podmínky významné části pracujících (včetně umělců) se v mnohém začínají podobat těm, kterým čelili v 19. století. Možná právě tam můžeme hledat zdroje inspirace: v ustavování široce pojatého a propojeného spolkového života, formaci radikálních odborů, rozvoje družstevnictví a ve vznášení nesmlouvavých požadavků a ultimát směrem k etablované moci.

Jednotná povaha bezbřehého vykořisťování, kterému čelí celé segmenty společnosti, přímo volá po koordinovaném přístupu a široce pojatých, velkorysých aliancích, které

budou efektivně násobit hlas jinak atomizovaných jednotlivců. Bez toho ostatně ani nelze získat tolik potřebné sebevědomí a důvěru v možnost změny poměrů – cesta z letargické beznaděje vede přes multiplikaci vlastní síly a skrze vůli ke kolektivní organizovanosti.

Nemůžeme si ale také namlouvat, že by naše současnost nebyla zároveň významně odlišná od předchozích společností. Nevoláme pateticky a naivně po návratu do zlatých dob dělnických hnutí nebo prvorepublikového bujení družstevnictví. Jsme si naopak dobře vědomi proměn životní formy, která dnes ostře rámuje možnosti politična – ať už se jedná o proměnu vnímání času, neuvěřitelnou rychlost zastarávání nových projektů nebo pokračující fragmentarizaci společnosti na sociální bubliny. Stejně tak je při pohledu na současnou sféru politiky (v širokém slova smyslu) zřejmé, že se nacházíme v postpolitické éře, která si přeje spíše efektivní a hladkou správu věcí shora, než že by projevovala výraznější zájem o angažovanou participaci. Tedy snad jen s výjimkou těch autoritářských tendencí, které by v reakci na migrační krizi chtěly vzít věci do svých mozolnatých rukou. Naše současnost je nadto zesílená postkomunistickou situací, která nepřeje žádné podobě vždy už příliš vyhrocené politické aktivity.

Nic z toho ale není nové. Naši aspiraci přesto není nic menšího než reflexe strategie bezprostředně vycházející z aktuálních možností uměleckého světa s jeho donekonečna skloňovaným individualismem a distinktivním pocitem výjimečnosti, díky čemuž je vykořisťování umělecké profese daleko snazší. Chceme se vyvarovat naivního stavění vzdušných zámků, ale i „realistického“ cynismu, jenž snadno ústí v apatii a konformismus. Předkládáme tedy skicu možného emancipačního projektu, jehož smyslem a cílem má být taková proměna kulturní infrastruktury, jež by uměleckou profesi mohla alespoň částečně zbavit těch nejtěžších břemen prekarizace a chudoby.

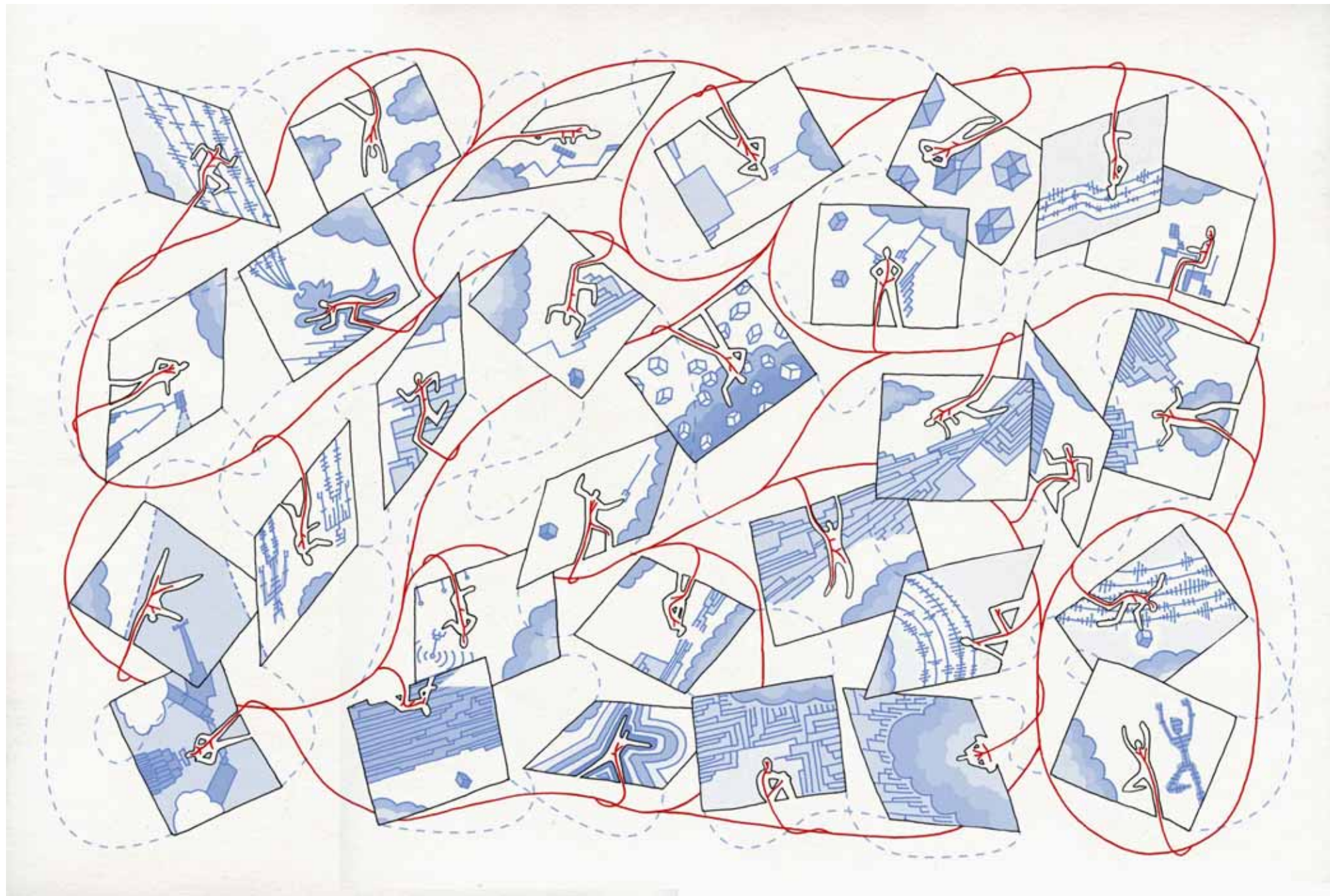
Praxe postautonomního umění

Naším výchozím bodem je představa utvoření postautonomní situace umění. Nemáme tím na mysli jeho estetickou, ale institucionální (post)autonomii, jakkoli zároveň nepopíráme jejich vzájemnou souvislost a propojenost. Postautonomií zde míníme především strategický oportunismus ve vztahu ke státnímu grantovému systému, veřejnému i soukromému financování umění nebo způsobu fungování vzdělávacího a galerijního provozu. Za klíčový problém, bez jehož rozřešení se nelze pohnout dál, považujeme otázku financování kulturní infrastruktury. Apely proti práci za nulovou mzdu nebo obecné překérním pracovním podmínkám účastníků kulturního provozu nestačí směřovat jen na konkrétní kulturní instituce, ale především na celý podvyživený systém, který je v současné stagnaci udržován přidušenými rozpočtovými kapitolami Ministerstva kultury.

Požadavek typu „procento na živé umění“ považujeme alespoň v kontextu ekonomické konjunktury za zcela legitimní a v principu realizovatelný. Je absurdní tvrdit, že si rostoucí ekonomika nemůže dovolit vynakládat setinu státního rozpočtu na rozvoj živé kultury, která má v posledku sloužit všem a představuje dědictví pro budoucí generace. Alespoň ve střednědobém ohledu je adekvátní požadovat, aby výše veřejného financování kultury byla provázána s dynamikou ekonomiky.

Hlavní, byť nikoli výlučnou „materií“ institucionální a intelektuální infrastruktury umění nechť jsou státní peníze, o jejichž výši můžeme kolektivně vyjednávat. Už máme ostatně dost až příliš samolibého a nefunkčního pohrání „vysokou“ – stranickou a funkcionářskou – politikou. Chceme si naopak pečlivě volit své

Od individualismu ke kolektivní organizovanosti



Marc Ngui: Mecha Kucha, 2014

nepřátele a civilizovaně s nimi jednat o podmínkách jejich kapitulace. Nepožadujeme ekonomicky autonomní umění, které si „na sebe vydělá“, respektujeme naopak nutnost nevýdělečného experimentu, který celou kulturní scénu posouvá dál, a tvoří tak výsostnou oblast státního zájmu.

Postautonomie ale zároveň žádá, aby stát ve jménu svobody dával od svých přerozdělených peněz ruce pryč. V současnosti se věci mají spíše tak, že si kulturní politika bere to nejhorší z oficiálních ideologií: ze státního socialismu autoritativní kontrolu nad rozdělenými prostředky, z neoliberalismu pak přidušené rozpočty minimálního státu. Chceme ale deklarovat opak: robustní přerozdělování od každého podle jeho možností a každému podle jeho potřeb na straně jedné a kulturní politiku *laissez-faire*, ponechávající umění jeho vnitřní logice, na straně druhé. Tím deklarujeme nejen vůli po nárůstu objemu financí, ale i svéprávnost ve věci rozhodování o podobách a směrech jejich toků. Postautonomie umění v našem pojetí by zároveň neměla znamenat boj „vysokého“ umění s popkulturou o omezené státní nebo tržní zdroje, ale úplnou rekonfiguraci takto stereotypně vnímaného kulturního pole. Je třeba zbavit se dichotomie romantického *lartpourlartismu* na straně jedné a rétoriky kreativních průmyslů na straně druhé. Opíráme se zde o přesvědčení, že diváci jsou dnes nahrazováni uživateli a umělci iniciátory.

Má-li kultura úspěšně plnit svou funkci, musí být nejen konzervativní (a konzervující)

vůči svému historickému dědictví, ale také vzpurná a subverzivní, aby zamezila vlastní stagnaci. Památky nemají chátrat o nic méně než ateliéry mladých absolventů. Spoustu památek lze ostatně nejlépe uctít tím, že z nich vybudujeme prostory pro současnou tvorbu. Nespočet opuštěných a nevyužitých budov volá po vytváření komunitních center, multifunkčních zařízení, galerijních institucí nebo divadel. Distribuce takových prostor musí ale probíhat podle jasného a transparentního klíče, a nikoli podle nahodilých faktorů, jak dnes můžeme vidět například ve způsobu jednání pražského magistrátu. Společnost bez živé kultury každopádně trpí a hořkne. Nebojme se tedy prohlásit, že umění dodává naší zemi chuť, bez níž by byla neuvěřitelná.

Vektory strategie

Postautonomií ale nemíníme jen žádoucí situaci umění, nýbrž také strategii k jejímu dosažení. Ve skutečnosti mezi strategií a výslednou situací neleží žádný příkop a cesta je přinejmenším součástí cíle. Nemůžeme být totiž slepí vůči riziku do sebe uzavřeného elitářství, jež může provázet úspěšné dosažení privilegií, o kterých mluvíme. Vytvoření kulturních a subkulturních aristokracií může být cílem emancipační politiky jen stěží. Naopak: nebudeme-li vnímat zájmy všech pracujících jako společné, prohráme. Ostatně pokud bychom následkem našeho snad příliš vytříbeného vkusu a vysokých nároků ignorovali potřeby a zájmy ostatních, nezasloužíme si nic. Nesmíme být zaslepeni zaměstnání

jen sami sebou, naopak je třeba myslet na všechny zapomenuté a vstupovat do aliancí se všemi, kdo sdílí společný zájem. Ba co víc – můžeme jako umělci a umělkyně promýšlet otázku, jakou roli má umění v procesu emancipace? Myšlením zde ale miníme každodenní materiální praxi v kontaktu s odborovými svazy, jejich magazíny, jimiž šíří svoji věc, nebo třeba kampaní typu Konec levné práce, vytvářející politický a mediální tlak, který tolik potřebujeme. Zároveň odborové svazy mnohdy disponují tím, co sami tolik postrádáme – ať už se jedná o finanční prostředky, materiální infrastrukturu, právní zázemí nebo cenné a přenositelné zkušenosti.

V neposlední řadě chceme označit vědu a vědecký výzkum za naše spojence. Nehláíme redukci umění na vědu nebo vědy na umění ani nutně netvrdíme, že z jejich kontaktu mají vzejít nové, doposud nepojmenované formy lidské aktivity. Spíše nám jde o jejich vzájemnost a podobu tvorby, která to reflektuje. Výtvarné umění – ať už využívá premis akcelerationismu nebo hledá třeba nové podoby materiality – nachází ve vědě jen druhý pól stejného procesu kultury, která má činit lidský život lepším, a spojuje je tak i stejný zájem a cíl. Spojenectví s vědou může být konceptuální, estetické i politické. Chce-li někdo pokračovat ve starých modelech umění, těžko mu v tom můžeme bránit a není k tomu ani důvod. Jen nás tento směr v umění nechává lhostejnými. V interdisciplinární spolupráci s vědeckým výzkumem tak vidíme nejen budoucnost umění, ale i nezbytnou součást taktiky jeho rozvoje.

Není potřeba na stránkách žádného periodika podrobněji rozebírat, že na úrovni uměleckého školství mohou naše ambice výhledově sahát daleko za generační obměnu ateliérového vedení, ale mohou a mají se týkat i samotné redefinice fungování ateliérů směrem k jejich demokratizaci. Je bezesporu možné považovat kulturní družstva za alternativu privátních galerií, jež je hodna podpory. Stejně tak můžeme vnímat hyperprostor jako místo netušených možností pro organizaci nového typu. Jsme si totiž jisti tím, že správně uchopená politika představuje specifickou intenzitu právě tak jako umění, a politické myšlení se tedy odehrává v samotném procesu politiky, nikoli předchůdně v reflexích několika lidí. Můžeme tedy na závěr už jenom zvolat: Všechnu moc umění politiky a politice umění!

Autoři se pohybují v oblasti umění.

Kdo je pravý Slovák?

Etnoložky, která se zabývá výzkumem slovenské kultury každodennosti, jsme se zeptali, jakým způsobem se příprava jídla odráží v národní identitě a zdali nacionálně orientovaní politici skutečně zachraňují slovenský venkov, jak slibovali v politických programech. Mluvili jsme i o zneužívání metafory „rodné hroudy“ a zapomenutých pokrmech.

TOMÁŠ UHNÁK

Sociolog a zakladatel Asociace pro komplexní myšlení Edgar Morin řekl, že jádrem každé kultury je gastronomie. Jak se podle této teze historicky formovalo Slovensko?

Výsledky kulturní a sociální antropologie potvrzují, že jídlo a způsoby jedení patří k nejvýraznějším identifikačním kódům lidských společenství. Slovensko je historicky multietnická země, jejíž kulturu vytváří slovenské majoritní společenství spolu s příslušníky národnostních menšin. Ty se od majority odlišují nejen svým původem, jazykem a způsobem života, ale často i náboženstvím a osobitou kulturou.

Gastronomie se přirozeně mění. Na Slovensku bylo ještě koncem 19. století asi osmdesát procent rolníků a původní stravu tvořily obiloviny, pražmo, obilné kaše a později v 17. století přibýly luštěniny a brambory. Ale žila tu i měšťanská vrstva a právě měšťané zavedli některé novinky, jako třeba jedení pětikrát denně. Rolníci totiž jedli během jarů a podzimních polních prací jen třikrát denně – vydatné snídaně, často suchý oběd a opět vydatnou teplou večeři. Po roce 1945 došlo k zásadním změnám ve slovenském kulinářství. Ženy začínají pracovat v zaměstnání, nastupuje závodní a školní stravování. V sedmdesátých letech i na Slovensko přicházejí polotovary, protože vytížené ženy nemají čas denně vařit. Domácí kuchyně se postupně vytrácí zejména ve městech.

Jak se projevil vývoj ve slovenské gastronomii po revolučním roce 1989?

Slovensko tehdy prošlo několika módními vlnami: byla tu éra čínské kuchyně, fast-foodů, pizzové šílenství, doba mořských plodů, mexické kuchyně, thajské kuchyně... Lidé jako by doháněli to, co zameškali. V terénních výzkumech jsem například zjistila, že v průběhu devadesátých let 20. století dokonce byly rodiny, které na Vánoce nekonzumovaly tradiční jídla, ale kupovaly si humry a mořské plody, protože to pro ně bylo nové. Chtěly mít na Štědrý večer něco neobvyklého.

Ale posledních deset let se Slováci vracejí k domácí kuchyni. Ačkoli dnešní mladá generace stále miluje fastfood, třicátníci až čtyřicátníci mají v oblíbě lokální potraviny a recepty babiček. Tradiční slovenská jídla slaví svůj triumfální návrat ve formě televizních programů o vaření, kuchařek v knihkupectvích či receptů na internetu. Mnoho mladých má zájem poznat slovenské tradice – stravu, způsoby odívání, obyčeje. Velký význam má i racionální stravování vycházející z původních jídel. Mladá generace se snaží šetřit přírodní zdroje a podporovat místní pěstitele zeleniny nebo dodavatele masa. Podobně jako je bedýnkový systém v Česku, máme na Slovensku debničkový systém. Lidé navazují na zeleninových a ovocných trzích i osobní vztahy, navzájem se poznávají a často se tam rozproudí živá debata nejen o surovinách, ale i o osobnějších věcech.

Venkov se kvůli nedostatku pracovních příležitostí vyliďňuje, neplatí to ale všude. Takovým příkladem jsou kopanice – komunita lidí v Zaježové nebo společenství Karpatký pecúch. Myjava či Kysuce se znovu osidlují paradoxně lidmi z měst, kteří se chtějí živit svými rukama. V mých výzkumech současného kopanicového systému se ukazuje, že lidé jsou schopni svými vypěstovanými produkty uživit rodinu, a navíc si i přivydělat prodejem přebytků. Na kopanicích má každý své vlastní políčko, ovocný sad, malé stádo ovcí či koz, dokonce krávu, koně a ještě pracuje na svých vlastních projektech. Dnes je běžná práce z domu a je jedno, jestli ten dům stojí v Kysucích nebo na pláži na Bali.



Katarína Nádaská. Foto z osobního archivu

Vzniká i systém malých rodinných farem, které dodávají své produkty vysoké kvality do měst.

Kotlebova Ľudová strana Naše Slovensko deklarovala ve volebním programu návrat k půdě a obnovení potravinové soběstačnosti Slovenska. Lze už zhodnotit výsledky těchto ambiciózních deklarací?

Celá politika strany Mariana Kotleby je naivní populismus. Hlavním bodem jeho programu byla otázka Romů, která je na Slovensku dost bolestivá. Napětí mezi majoritou a Romy, zejména v oblastech, kde jsou Romové soustředěni více, roste. Kotlebovci zabodovali hlavně tam, kde je tato problematika nejpalčivější. Samozřejmě, že se problém integrace Romů do majoritní společnosti nepodařilo vyřešit ani z jeho postu župana Banskobystrického kraje. Kotlebova strana zároveň hrubě zneužívá religiozitu slovenského venkova a náboženského citění lidí. Většina jeho slibů jsou prázdné řeči – Kotleba byl županem, který prakticky nic neudělal, a dá se říct, že je absolutně vyloučeno, aby jeho strana konceptuálně vyřešila nějaké problémy v zemědělství.

„Rodná hrouda“ je silné politické téma.

Jak se dějinně vyvíjela vazba na půdu?

Půda se považovala za bohatství, a jak psal Petr Jilemnický v románu Pole neorané, lidé dávali přednost půdě před lidským životem... Proto i únor 1948, znárodnování a následnou kolektivizaci nesli lidé v zemi velmi těžko. Dnes je zemědělství dominujícím tématem paternalistických politických stran, ať už jde o Smer, Kresťanskodemokratické hnutie, MOST-Híd či v minulosti Ľudovou stranu – Hnutie za demokratické Slovensko.

Obraz politika jako chleboďárce je stále přítomný, zemědělství a potraviny jsou strategickou oblastí. Jaké jsou projevy gastronomie v politickém kontextu?

Model patriarchy, otce národa, vytvořil po roce 1989 na Slovensku Vladimír Mečiar. Měl velmi silnou podporu lidí a pravidelně se nechával fotit mezi zemědělci, přitom právě v tomto období zkrachovalo mnoho slovenských výrobců potravin – ať už mlékárny či chovatelé dobytka. Dotace byly mizivé a velká část lidí, kteří tehdy začali farmařit, nedokázala mít vyšší zisk než náklady. Tehdy slovenský trh obsadili zahraniční podnikatelé. První vlády, které nastoupily po rozdělení

S Katarínou Nádaskou o stravování pohledem etnologie

Československa, doslova cíleně likvidovaly zemědělství a potravinovou soběstačnost Slovenska. Nyní je delší období u moci Smer a současný premiér Robert Fico je zosobněním Vladimíra Mečiara. Také vystupuje jako otec národa, často vypráví o zemědělcích a farmářích, jak je jim třeba zvýšit dotace, a nechává se s nimi fotografovat na polích v čase žní... Ale reálné zlepšení situace slovenských farmářů a zvýšení dotačních kvót není příliš patrné.

V současnosti se šíří představa, že Slovensko je etnický monolit, který je třeba chránit před zahraničními vlivy. Gastronomie však ukazuje, že bylo utvářeno zejména díky migraci různých etnik. Jak k tomu docházelo? Slovensko byla vždy multikulturní země. Polemiky o tom, kde jsou kořeny Slováků a Slovanstva, jsou jalové a směšné. Jak zjistíme, kdo je pravý Slovák? Ten, kdo je v Kotlebově straně? Kdo nevolí Maďary? Kdo pravidelně pije žinčici a nosí vyšíváné košile? Nebo ten, kdo nenávidí migranty? Co se týče gastronomie, Turci nás naučili pít kávu, kouřit kvalitní tabák a připravovat některé pokrmy, jako například langoše. Maďari nám dali paprikáš, šomló halušky, halásle... Máme tu Židy, velké procento Romů, německou menšinu, Rusíny a každá skupina má svá specifická jídla. Každý národ a etnikum, které zde žily, zanechaly něco pozitivního.

A co český vliv?

Po vzniku první Československé republiky přišlo na Slovensko hodně české inteligence, protože bylo potřeba vytvořit státní a veřejnou správu. Češi si přinesli své zvyky a samozřejmě i svou kuchyni, například klasické knedlo zelo vepřo a zahuštěné omáčky se smetanovým základem. Česká kuchyně se od konce středověku začala dost lišit od té uherské, protože v Čechách, kde vládli Habsburkové, bylo podstatně více měšťanů, více se rozvíjel průmysl a zakládaly manufaktury. V Uhrách to nešlo, protože uherská šlechta se odmítala nechat zdanit a držela se zákoníku Istvána Werbőczyho, který posiloval práva nižší šlechty.

Bratislava – či historicky Prešporok

– jako hlavní město ale určitě v mnoha ohledech vyčnívala?

Bratislava byla městem, kde se přirozeně mísilo několik kulturních vlivů. Výrazné vlivy přicházely z Vídně, Francie, později právě i z Česka a všech koutů Slovenska. Tento mix určoval neopakovatelnost zdejší kuchyně. Druhou složkou, která určovala její unikátnost, byly lokální suroviny. Vařivalo se z domácích druhů zvířat a ptáků, z pestré zvěřiny karpatských lesů, z vodního i lesního ptactva, hub, hadů, z koňského a oslího masa, ježků, krtků, ba i psiho a kočičího masa. Například koncem 19. století byl v Bratislavě v silné komunitě žebračků velmi oblíbený hundguláš nebo jídlo nazývané pytlácký zajíc – šlo o pokrm z kočky. Jedla se také polévka z vran a vrabci. Bratislava se proslavila mezi gurmány jídly z ryb, ale z Dunaje se jedli i šneci, žáby a škeble. Ulovit se dala největší sladkovodní ryba vyza, která může vážít dokonce tunu. Navíc v meandrech nezregulovaného Dunaje se třely ryby až z Černého moře, kaviár byl tedy běžnou součástí jídelníčku i těch nejchudších rodin.

Zdá se, že v gastronomii sílí poptávka po všem klasickém, autentickém a staroslovanském. Jak chápete tradici a o čem vypovídají tyto pokusy o návrat k něčemu původnímu? O tradici můžeme u zvyků a rituálů nebo o jídlech hovořit, pokud se daný zvyk opakuje a přetrvává sto let. To jsou zhruba tři

generace. V 17. století na střední Slovensko přinesli rumunští pastýři v rámci valašské kolonizace halušky, ale nakonec tu tak zdomácněly, že se dnes mylně považují za národní jídlo Slováků. Na jižním Slovensku se brynzové halušky třeba vůbec nevaří, protože tam dominuje maďarská kuchyně. Ale pak jsou jídla, která se udržela více než sto let, a to jsou kaše. Dají se považovat nejen za staroslovanské, ale patřily ke stravovacím návykům celé Evropy. Neboť kaše byla základem stravy i u Germánů či Keltů.

Kaše skutečně tvořila jádro stravy našich předků, mělo by se jednat o národní jídlo jak Slováků, tak Čechů. Kdy a proč došlo k úpadku konzumace kaší? Ještě v polovině 20. století byla kaše obřadním jídlem, byla součástí křtin, svateb. Ale stále jsou kaše obřadním jídlem například na Vánoce, asi nejpobulárnější je takzvaná Ježíškova kašička – krupicová nebo rýžová kaše. Je zajímavé, že mnozí slovenští renomovaní kuchaři se vracejí k vaření ovesné kaše, která se exkluzivně zdobí a servíruje v některých luxusnějších restauracích. Jedení kaší zcela nevymřelo, ale ztratila se rozmanitost kaší a jejich chutí, která byla nepředstavitelně velká. Je to ale dáno i tím, že tehdejší obiloviny již neexistují. Kvalitou i chutově se dnes změnil celý jídelníček. Kdybychom vařili kaši podle receptu z 15. století, asi by dnešním lidem ani nechutnala.

Jakou potravinu lze tedy z dnešní perspektivy považovat za tradiční? Brambory lze v současnosti považovat za základ slovenské kuchyně, trvalo však velmi dlouho, než k tomu došlo. Pikantní je, že už Marie Terezie se snažila prosadit jejich pěstování i pod hrozbou trestů, ale rolníci je nechtěli jíst. V lidech v minulosti přetrvával pocit, že nevhodnější jsou ty suroviny, které rostou či žijí blízko k nebi, tedy ovoce, zelenina rostoucí nad zemí či drobné ptactvo, například drozdi. Brambory se ve slovenské kuchyni naplno prosadily až v druhé polovině 19. století.

Do objevení Ameriky se na území Uherska běžně konzumovaly především ony obilné kaše a pivo – ačkoli to dnes bereme jako vtip, když se řekne, že pivo je náš chléb. Tepelé pivo se opravdu jedlo ke snídani s chlebem. Pilo se také ve formě polévky, která se nazývala gramatika, protože se vařila hladovým studentům. Spotřeba piva byla ve středověké Bratislavě mnohem větší, než je dnes. Pivo bylo postním nápojem, nevztahovala se na něj církevní omezení. Pivo však i chutnalo jinak. Bylo hustší a zřejmě vonělo uzením jako slavné kouřové pivo z německého Bambergu. Když bylo nepříznivé počasí, slad se totiž sušil obyčejným kouřem. I žízeň byla kdysi větší než dnes. Potraviny se totiž konzervovaly solí a čerstvé maso bylo výsadou těch nejbohatších.

Jak se vyvíjel fenomén pořadů o vaření na Slovensku a čím jsou u vás specifické? Zhruba za posledních deset let jich vzniklo velmi mnoho, přičemž téměř všechny byly překvapivě zaměřeny na návrat ke kořenům. Jako první přišel s touto koncepcí známý český kuchař Jaroslav Židek, který působí na Slovensku – otevřel okénko do tradiční kuchyně pořadem Nebičko v papulke. Chodil po Slovensku a vařil zapomenutá jídla z daných regionů. V současnosti je podobně populární pořad Slovensko chutí. Když mne zajímalo, kdo se na tyto pořady vlastně dívá, zjistila jsem, že to nejsou jen starší lidé; moderní programy o slovenské kuchyni sledují i mladí. Diváci navíc nejen pasivně sledují, ale začali si mnohé recepty z regionů vařit. Pořady měly tedy takový metodicko-výchovný charakter.

Kuchařské knihy jsou nejen v antropologických výzkumech cenným zdrojem studia vývoje společnosti. Jaká je historie slovenských kuchařek? První slovenská kuchařská kniha byla vydána v roce 1870 Jánem Babylonem a byla napsána trojjazyčně – v maďarštině, němčině a slovákizované češtině. Velký pokrok ve stravování má na svědomí i Živena, ženský spolek, v němž působily zejména manželky evangelických farářů – například Terézia Vansová, které se snažily vzdělávat ženy na venkově i ve městech. A začátkem 20. století vycházely kuchařské knihy, které obsahovaly i rady, jak skladovat potraviny nebo hospodařit s penězi. Lidé by se dnes mohli bez knih obejít a najít jakýkoli recept na internetu, přesto se kuchařky stále dobře prodávají. V rámci svého výzkumu jsem zjistila, že mnoho mladých maminek používá často ty ze šedesátých a sedmdesátých let 20. století, protože jsou tam podle nich kvalitní recepty na chutná a nenáročná každodenní jídla.

Feministické emancipační pokusy hojně využíval potravinový průmysl. Horoval pro osvobození žen od plotny prostřednictvím polotovarů a konzumace jídel rychlého občerstvení, což přispělo k degradaci domácího vaření, kvality jídla a stravovacích návyků. Jak se tyto tendence vyvíjely na Slovensku? Na Slovensku je silný patriarchální systém, muž stále bývá hlavou rodiny a větší na mužů vyžaduje pravidelnou, denní teplou stravu. Kdysi bylo společensky nepřipustné, aby muž udělal oběd, bylo to považováno za ženskou práci. Dnes se tento pohled pomalu mění, ale běžné obstarávání jídla a vaření je stále především na ženách, i když třeba muži zůstávají na mateřské dovolené, jsou nuceni se naučit připravit stravu pro rodinu. Éra polotovarů, dehydratovaných polévek s reklamním sloganem „Polévka jako od babičky a od maminky“, které se ve spotřebitelé snaží vzbudit dojem rodinné stravy, nicméně pomalu končí. Kupují si je zejména lidé, kteří nemají možnost si kvůli práci vyvářet nebo chodit na teplé jídlo. Mladé rodiny se snaží vařit a mnohé si vybírají, aby strava nejen zasytila, ale byla i zdravá.

V kuchařce Z kuchyne starého Prešporka od Petera Ševčoviče mne zaujala sekce, která se dotýká slovenské chudiny, jejích stravovacích návyků a postoje společnosti k chudině. Chudí měli přístup k rozmanitým čerstvým potravinám a existoval systém zabezpečení, na kterém se podílelo jak město, tak společnost. Není to překvapivé? K morálnímu kodexu venkova dříve patřilo pečovat o sirotky, vdovy a chudé. Žebrač chodil vždy týden na stravu k vybrané rodině v obci. Pokud mohl, tak vypomáhal prací, pokud byl starý a nemocný, bylo o něj postaráno. Podobné to bylo i s Romy, kteří kočovali do roku 1958, kdy v Československu začal platit zákon, který to zakazoval. Romové často pomáhali na statku sedlákům a za to dostávali čerstvé produkty ze zahrady nebo vnitřnosti ze zabijačky. Pokud Romové něco chtěli, obyčejně nabízeli protihodnotu – buď nějaký výrobek, jako košíky a užitkové předměty z proutí, nebo svou práci. Skutečně fungoval výměnný obchod a soužití majorit s Romy bylo dobré. Toto se s příchodem socialismu pokřivilo, vybudované vztahy byly nivelizovány.

Dnešní chudina či prekariát jsou odkázány na darované industriálně vyrobené „potraviny“ před koncem spotřební lhůty, pocházející většinou ze supermarketů. Jak vnímáte

současnou nízkopříjmovou část Slovenska ve vztahu k potravinám? Po roce 1989 se objevila vrstva lidí bez domova a nízkopříjmové vrstvy, kam dnes patří právě Romové, matky samoživitelky, často s více dětmi, nemocní a staří lidé, kteří žijí a mají vypočítaný každý cent na své přežití. Ti, kteří žijí na venkově, ještě mají možnost si vypomoci tím, co vyprodukují na zahradě, ale ve městech je situace kritická. V rámci výzkumu jsem sledovala jednu nízkopříjmovou rodinu, kde byla samotná matka, která prakticky nemohla pracovat, protože měla tři malé děti. Když trochu vyrostly, chodily k velkým supermarketům a z odpadu vybíraly vyhozenou zeleninu, která se stále dala konzumovat. Při rozhovorech mi vždy zmiňovaly, že by chtěly jednou zkusit jídlo z McDonald's, protože tato firma měla interní pravidla, že jídlo, které se neprodá, se po dvou hodinách likviduje, ačkoli mu nic není. Podobně bezhlavé plýtvání potravinami lze pozorovat v celém západním světě.

Již několik let je diskutovaným tématem dvojí kvalita potravin. Jak rozumíte této situaci? Co se týče produktů, slovenské regionální značky šly s kvalitou dost dolů. Na Slovensku byla typická značka Spišské párky, která měla tradici ještě z dob monarchie. Byly to velmi kvalitní párky s vysokým podílem masa a přežily první republiku i socialismus. Ale po roce 1989 se uvolnily výrobní normy a maso se začalo míchat se sójou... Nadnárodní firmy argumentují v případě dvojí kvality různou chutí a preferencemi spotřebitelů, není to ale pravda. Vždyť je přece velký rozdíl, když má známá nadnárodní značka čokolády a cukrovinek pro západní spotřebitele pravou čokoládu a v témže výrobku určeném pro východní trh je kakaová hmota. Je dobře, že se dvojí složení potravin nadnárodních značek provalilo, protože si lidé více začnou vážit svých lokálních produktů, které by měly být kvalitnější. I to je cesta, jak na Slovensku opět nastartovat místní zemědělství a rozvíjet celé potravinářské odvětví.

Katarína Nádaská (nar. 1967) je přední slovenská etnoložka, pracovala jako kurátorka Muzea města Bratislavy, mezi lety 2014 a 2016 jako odborná vědecká pracovnice v Divadelním ústavu v Bratislavě. Od roku 2017 je zaměstnaná v samosprávě, věnuje se historickému poradenství pro masmédi a film, přednáší na několika vysokých školách na Slovensku i v zahraničí. Od roku 2002 je členkou přípravného výboru mezinárodního filmového festivalu Etnofilm Čadca.

DEPECHE MODE

Ukrajinský spisovatel Serhij Žadan ve svém románu Depeche Mode, který je přirovnáván k Joyceovu Odysseovi nebo Jerofejevově knize Moskva-Petušky, nastiňuje atmosféru Charkova začátku devadesátých let. Součástí alkoholické jízdy je i teatrální sročení Ježíšovy Církve (sjednocené).

Sál je narvaný, přišlo víc než dva tisíce lidí, opozdilci stojí na chodbě, lidé do sebe strkají i přímo pod pódiem, je to dost děsivé publikum: studenti, důchodci, vojáci a invalidi, zvláště invalidů je tu hodně, to je jasné, jsou tu dokonce i podnikatelé v jedovatě barevných oblecích, no a tak dál. Když vycházejí na pódium, sál vybuchne radostí, invalidi začnou křičet své mantry, oni jim mávají, usmívají se, přiletělo jim dokonce pár kytic. Vyjdou a beze spěchu berou do rukou nástroje, zapojují je, někdo něco ukazuje zvukařům, jako že tady přidat, druhý zatím otevírá láhev s minerálkou. Lidé dál skandují, mají z toho takové malé Vánoce, to si ale k srdci moc neberou, všichni chápou, o co tady jde, na kom tady doopravdy záleží a čím to všechno skončí. A když rozehrátí invalidi začnou sborem zpívat a muzikantů si už nikdo nevšímá, objeví se on –

10:00

ctihodný Johnson'n'Johnson, slunce na zachmuřené nebeské báni nového amerického kazatelství, hvězda nejmasovějších shromáždění na celém západním pobřeží, vůdce Ježíšovy Církve (sjednocené), popstar, která nešetří rozumy pro ty, kdož po nich touží a kdož k němu vážili cestu onoho deštivého letního rána přímo uprostřed týdne. Cti-hodný Johnson'n'Johnson se vám na všechny tyhle formality vykašle, není to nějaký starověrec, aby sloužil mše jen o víkendech, co to je za sračky, říká, co to je za rozkolnický sračky, a všichni s ním souhlasí. Přijel do města před několika týdnů, tak to aspoň stojí v tisíkové zprávě, kterou každému dávají u vchodu, najal si koncertní sál na měsíc dopředu, najal muzikanty a už se tu čtyři dny mrcasí a káže domorodcům slovo Páně. Domorodců chodí čím dál tím víc. Cti-hodný má fantastické agenty, všechny městské noviny začaly psát o jeho příjezdu už měsíc předem a letáčky s jeho rozesmátou americkou držkou se rozdávaly ve fabrikách, tržnicích i bankách. Hned první den po příjezdu poskytl rozhovor nejpopulárnější televizi ve městě a k obrovskému údivu divácké obce dokonce mluvil celkem obstojnou ukrajinštinou, získával body úplně zadarmo, říkal, že tady má kořeny, ale obecně vzato je WASP, tedy stoprocentní běloch z Texasu. Není divu, že o cti-hodném mluvilo celé město. Na prvním kázání v sále bylo několik televizních kamer. Všechny aspoň trochu operativní kanály považovaly za vhodné sdělit, že první kázání cti-hodného Johnson'n'Johnsona, o němž tak dlouho mluvili bolševici, proběhlo, všechno bylo, draží Charkované, super, to prostě musíte vidět, tím spíš, že vstup je gratis a všem navíc zdarma rozdávají kalendářiky s tváří cti-hodného, bohoslužby se budou konat denně do konce června, začíná se v deset, třináct a sedmnáct nula nula, každý den v týdnu.

A tak už čtvrtý den v kuse požíná plody, káže třikrát denně. Už tu má své fanoušky. Oddaně reagují na každé jeho usazené vzlyknutí, které jim překládá ženština v šedém formálním kostýmku, co pro cti-hodného pracuje jako tlumočnice, ač mu, zdá se, nerozumí, v každém případě překládá, co ji napadne, cti-hodného ani nehne, aby ji korigoval. Je vidět, že cti-hodný si na zjevení Páně ujíždí, při kázání je úplně bez sebe, začali na něj chodit dokonce i zhulenci. Ti starému rozumějí po svém, je to taková celosvětová solidarita všech zmaštěných hlav, kterým se tak či onak, každému samozřejmě po svém, odhalují Boží tajemství, ujíždějí si na tom společně, a navíc k tomu hraje muzika.

Muziku hrají právě oni – cti-hodný mezi nimi provedl pečlivý casting: vybral převážně

studenty konzervatoře, jenom Malý Chuck Berry je původem pankáč, cti-hodný po něm sáhl kvůli jeho citu pro rytmus. Obecně pro něj vzdělání nebylo rozhodující, hlavně aby dobře vypadali na pódiu, takže žádní Židi, žádní Mongolové, v žádném případě ne černoši, je to prostě fašistickéj kretén, ale lidem se to líbí.

Cti-hodný se rozehrívá v maskérně, polyká nějaké prášky, pije kvanta kávy bez kofeinu, nahlas recituje cosi z Holy Bible a nutí tlumočnici, aby to opakovala. Tlumočnice ponuře mlčí. To cti-hodného vzrušuje ještě víc, už pocituje první záchvěvy zjevení Páně, má to jako s průjemem, prostě se protrhne a je to. Přichází někdo z administrace: „Je čas,“ říká „jít, lidi už čekaj.“ Cti-hodný srká z velkého umělohmotného hrníčku svoji trapnou kávu a polije si svoji sněhobílou košili. „Shit,“ říká, „fucking shit,“ tlumočnice se to klukovi z administrace pokouší přeložit, toho to ale očividně nezajímá. „Dobrá,“ říká cti-hodný, „budeme se muset zapnout na všechny knoflíky, budeme jako ústřice nebo jako měkkýši, jako chobotnice, všechno je prostě v rukou Božích,“ dodává a vyjde na chodbu. V zákulisí, přímo za scénou, se cti-hodný na okamžik zastaví. Povšimne si silnějšího mladíka v pískovém obleku. „To je mi pěkný mladík,“ pomyslí si cti-hodný a na okamžik přibrzdí. „Co jsi zač?“ zeptá se a v zákulisním pološeru se na okamžik zaleskne tělo jeho náramkových hodinek. Kakao strne a na okamžik ztratí dar řeči. „Proč nemluvíš?“ netrpělivě se ptá cti-hodný. „Jmenuješ se nějak?“ Kakao pokyvuje svou velkou hlavou, ale jméno neřekne. „Inu dobrá,“ ztratí cti-hodný poslední zbytky trpělivosti, „milost Páně je veliká, nechť sestoupí i na takové dementy, jako jsi ty.“ Tlumočnice to chce přeložit, ale cti-hodný jí skočí do řeči. „Potom, potom,“ říká a jde na pódium, přičemž nad sebou ztěžka vleče žlutou nebeskou svatozář.

Kakao vytěštěně hledí na místo, kde cti-hodný stál, dlouho se vzpomínává a na podlamujících se nohách jde hledat záchod. Nakonec ho najde, z posledních sil otevře dveře, vplazí se dovnitř a začne zvracet. Už dávno jsem si všiml, že když je nervózní, ve stresu nebo něco, tak vždycky zvrací, prostě hoto- vě neštěstí. Když začíná zkouškové, vypadá to s ním tak, že je lepší se k němu vůbec nepřibližovat. „Bože,“ myslí si Kakao, „ó Bože. Jsem to opravdu já, copak ten člověk opravdu přistoupil právě ke mně? To není možné, sice na tom nejsem tak špatně, mám fajn kamarády, moje máma pracuje v knihovně, dobře mě znají v Makijivce i v Milovém, ale tohle! Vůbec nevím, co si o tom myslit,“ říká si a zase začíná zvracet. „Co teď,“ říká si po tom, co se trochu vyzvracel, „tohle mi nikdo, komu to povím, neuvěří. Řeknou, že kecám. Ksaku, já tomu sám nevěřím – žil jsem, jak jsem žil, poctivě jsem si dělal svoje, nikomu jsem neprekážel, nikoho nepodrážel, snad je to Boží vděk. Jak jinak, jak – prostě nechápu, jak se stalo, že ke mně, přímo ke mně, bezprostředně takhle zničehonic přišel člověk, CO MĚL NA RUCE POZLACENÉ ROLEXKY!!!!“

Kakao se ještě jednou nakloní a na podlaze vedle umyvadla uvidí štos brožurek s kázáními cti-hodného, nábožně si jednu vezme, prohlédne si trochu pomačkaný obličej Johnson'n'Johnsona, prohlédne si rolexky, co má na ruce, a s úsměvem si brožuru schová do kapsy svého pískového saka.

„Drazí bratři a sestry! (Drazí bratři a sestry!“ tlumočí ženština v kostýmku.) Hospodin nás manipulacemi svých božských rukou svedl dohromady! (Hospodin vykonal jisté manipulace,“ překládá ona. „Hromadu.“) Poděkujme mu tedy za to, že jsme se zde

sešli – vy i já! (Tak vám děkuji, že jste se tu sešli, i já.“) Říkám vám, bratři a sestry, vstaňme, vstaňme a odříkejme modlitbu, ve jménu Páně, aleluja! („Aleluja,“ ženština mu tak úplně nerozumí.) Pane, pravím já! („On praví – Pane.“) Shlédni na tyto lidi, kteří se zde po ránu shromáždili! („Shromáždili se už ráno.“) Přivedla je sem tvá božská láska, není tomu tak? („Přivedla je sem ani ne tak láska.“) Ano, Pane! („Ano.“) Ano, aleluja! (Ženština mlčí.) Vy se však můžete zeptat, proč nám, cti-hodný Johnson'n'Johnsone, o tom vyprávíš, my to všechno víme – radši nám předved' zázrak! („My o vás všechno víme!“ říká ženština vyhrůžně, „můžete se zeptat.“)

Chci vám vyprávět jeden příběh, chci vám to ukázat na konkrétním příkladu, abyste pochopili, co mám na mysli. („Chci vám například ukázat, chápete, co mám na mysli.“) Jedna dívka z jižního Connecticutu („Jedna dívka z jihu“) žila ve strašné bídě („žila si na jihu“), neměla rodiče, neměla přátele, neměla vlastního psychologa („věnovala se psychologii, byla sama sobě psychologem“), dočista ztratila víru ve zjevení Páně a její dny se táhly v nekonečné řadě („o všechno přišla a tahala se bez konce“). Aleluja! (Ženština mlčí.) Jednou se na její cestě vyskytl muž Páně, pastor („v jejím životě se objevil muž, chlap“), a řekl jí: Sestro! („byla to jeho sestra“), sestro! („ještě jedna“), zastav se, vždyť je to děsivé – ty sama zavíráš dveře, jimiž by k tobě mohl vejít Ježíš („zavírej dveře, řekl, může k tobě přijít děsivý Jesus“). Proč to děláš? („Co pro to děláš?“) A odešel od ní, měl už dost jejích pochyb. („Starej si s ní, jak se ukázalo, užil a řekl dost. A odešel.“) A ona zůstala sama a její dny se dále táhly v nekonečné řadě („a dál se tahala“), a pak jednou, když se vracela z nákupů („jednou si přece jen vyrazila na shopping“) a přecházela přes ulici, jeden opilý motorista nezvládl pořádně zabrzdit a srazil ji na zem („byla už pořádně opilá, ale nedokázala to zastavit a sekla sebou na zem jako motorista“), a když se probrala na jipce na operačním stole („probrala se na stole, úplně to vidím, opilá, špinavá, v roztrhanejch hadrech, poběhlce“), pod skalpelem chirurga („už na ní byl chirurg“), nemohla si vzpomenout, jak se jmenuje („nemohla si na něj ani vzpomenout. Zapomněla dočista všechno, byla opilá, alkoholička jedna, nebylo jí pomoci“), ztratila paměť! Vůbec nic si nepamatovala („propila všechno – byt, věci, vybrala si peníze z knížky a taky je propila, našla si šamstra a začali pálit samohonku“), nepamatovala si, odkud je („odkud se jen vzala, stěžovali si sousedé“), nepamatovala si na své rodiče, na tátu, na mámu („mať tvoju, říkali, co se to k nám nastěhovalo za kurvu, brzo nám kvůli tomu jejímu aparátu odpojí elektrinu“), zapomněla na celý svůj život („celej svůj život dřeme a ta flundra přišla k hotovýmu a eště si přivede šamstra“), a když už všichni, dokonce i lékaři, ztratili naději („my ti kurva ukážem vzornej dům a morální kodex budovatele komunismu. My ti dáme kouř, ty couro. A toho tvýho šamstra šoupnem do cvokárny, ať se léčí“), náhle spatřila Boží zjevení („už jí asi úplně jeblo, nádražní čubce, myslí si, s tím svym šamstrem, že jim budem platit elektriku, myslí si, že je tady ze všech nejchytřejší, kráva jedna mořská, a ten taky, ten její šamstr, šašek pošahaná: šoupnem ho do cvokárny a basta, co se s nima kurva budem srát. Zavoláme policajty, přeřežem jim dráty, toho jejího šamstra obřežem, to je taky cavyků s tím námořníkem obchodní flotily, tatrmanem jedním, přišli k hotovýmu, děvky pojebaný“), a Bůh jí řekl („do prdele, do holý prdele, holčičko, my tady drám celej život, a ty si jako myslíš, že tu seš šéfová, myslíš si, že se schováš za toho svýho šamstra, za námořníčka?

Serhij Žadan

Cvokárně se už po něm stýská, to ti teda řeknem, jo, cvokárně“).

„Jaká cvokárna?“ pomyslí si náhle Johnson-
n'Johnson, „co to ta fucking čubka tlumo-
čí?“ Udělá pauzu, při níž je slyšet pláč invali-
dů, a pokračuje.

Drazí bratři a sestry! („Drazí bratři a sestry!“ – tlumočnice se vrací blíž k tématu.) A vtom jí Pán pravil: Vzpomeň si na vše („Pán vám praví: Vzpomeňte si a dosti!“), vstaň a chod!“ („a běžte sil“), a ona šla („a ona odešla“) a zeptala se lékařů („zeptejte se lékařů“):

umlká a o něčem přemýšlí) – nejdůležitější není ho ulovit, ale umět ho připravit. Zjevení Páně je jako mozek chobotnice – nevíš, kde ho má. Protože když přijdeš k chobotnici, koukáš na ni a přemýšlíš – aleluja! –, kde má ta fucking chobotnice mozek? Vždyť když je chobotnice, měl by být i mozek? Rozumem to ale pochopit nemůžeš, tvůj rozum je líný a plný pochyb, nemůžeš jen tak vzít chobotnici a vyřídit to, všechno musíš ověřovat vnitřním hlasem, který ti praví: Nech toho, nech, nic tu nenajdeš, to není úkol pro tebe. A v tu chvíli o sobě začínáš pochybovat. Aleluja! Myslíš si: Ano, nejsem toho hoden, jsem



Kresba Jiří Petrbok

Kdo zaplatil za mé léčení? („Kdo to všechno zaplatí?“). A oni jí řekli: Je to zázrak, zázrak Páně, ale někdo ti zaplatil pojistku („Pojistěte si svůj zázrak“) a někdo ti poslal oblečení a věci, to je další zázrak („něco jiného je, že ti někdo poslal zázrak“) a někdo ti pronajal pokoj, máš teď střechu nad hlavou, to je třetí zázrak („a to je zázrak, který už potřeji máš nad hlavou“). A tehdy pochopila: Vždyť to je zjevení Páně, zjevení, které jí bylo odhaleno („A pak se odhalila“), a že jí sám Ježíš daroval osvětlení, docela maličké, maličký proužek světla, jako v noci, když otevřete ledničku („a děsivý Jesus jí v noci chce darovat ledničku, docela maličký“). Nač vám to vyprávím, bratři a sestry? („Nač vám jsou bratři a sestry?“). Abyste pochopili, že zjevení Páně je něco jako plody moře (ženština ztrápeně

přilíší slabý a nemohoucí, než abych prošel tu cestu do konce a všemu porozuměl, tahle práce není pro mě. Raději poodstoupím stranou. Neboť vidíš její tělo, které je stejné jako to tvé. Vidíš i její oči, jsou stejné jako ty tvé, a slyšíš, jak jí bije srdce – sláva Bohu –, bije docísta stejné jako to tvé! Kdo tedy vlastně jsi?“

„Chobotnice!“ vykřikne někdo v sálu.

Jaká chobotnice?“ nechápe Johnson’n’Johnson. „Proč chobotnice?“ na okamžik zmátčně umlkne, ale zůstane na své vlně a znovu se vrhne do barvitých purpurových kazatelských sraček: „Správně, jsi dítě Boží! My všichni jsme děti Boží! Zjevení Páně je v každém z nás („Každému z vás,“ chytá se ženštiny, „u vchodu dají brožurku a kalendář s fotografií ctihodného“), myslíme tedy

na pozornosť Nejvyššieho („ďakujeme vám za pozornosť, máte sa pekne, znovu sa uvidíme na ďalších kázaniach Ježišovy Cirkve (sjednocené“), setkání, s nímž nás očekává! („na dalších setkáních,“ opakuje se ženština. „Nezapomenejte si tu své věci.“ dodává, „a odvedte si odsud ty pojebaný invalidy“).

„Tyjo, slušně jsem jim to nandal,“ říká ctihodný Johnson n’Johnson klukovi z administrace. Kluk na něj kouká zamilovaněma očima. „Jo,“ opakuje ctihodný, „nandal jsem jim to. Proč jsem se ale zase vykecával o chobotnicích, co to se mnou v poslední době je?“ ptá se kluka. „Jen co si vezmu vitamíny, hned začnu mluvit o chobotnicích. Nic se sebou nenaděš,“ omlouvá se, „ty kouzelný bytosti mě prostě dostávají. Fakt mě dostávají,“ řekne vesele a zmizí v maskérně.

11:00

Dokud ještě všichni ti pravověrní sedmého dne sedí na svých místech a ctihodný rozhazuje rukama a opouští scénu, dřepí Kakao na lavičce a snaží se pochopit, o čem že tam mluvili, obsah řeči ctihodného mu ale moc nedochází, bylo tam cosi o elektrice, o cvokárně a o chobotnicích, Kakao se nudí. „Radši jsem se měl doma dívat na televizi,“ říká si, ale v tu chvíli kromě zjevení ctihodného do hry vstupuje další složka dramaturgie agitací práce mezi Aboriginci, Božský orchestr ctihodného Johnsona'n'Johnsona, Kakaovi kamarádi, kanónenfur rozhodující fáze nerovného boje dobra se zlem a ctihodného Johnsona'n'Johnsona s vlastní degenerací. Hrají blues, klasické kousky, které pro ně patron vybral osobně. Invalidé v sálu se dávají do tance, byznysmeni si rozpínají knoflíčky svých salátové zelených sak, obecenstvo ožívá. Ctihodný si v maskárně radostně utírá pot z čela a blyská rolexkami. Orchestr se rozjiždí, hrají starý motiv a postupně se od něj vzdalují, až se dočista rozpálí a spustí něco, co je na konzervatoři určitě neučili – Atomic Bomb Blues, které v dalekých poválečných letech napsal Homer Harris, toho tu nikdo nezná, nezná ho ani ctihodný Johnson'n'Johnson, jeho božské zjevení tyto pohraniční oblasti nezahrnuje, jak by ten zkurvený hlavonožec mohl znát Homera Harrise. Tohle se Kakaovi zamlouvá mnohem víc než kázání ctihodného, tady všechno chápe, také se za scénou dává do tance a najednou slyší, že někdo z orchestru se osamostatnil a hustí to tam dočista bez ohledu na partituru, Kakao hned pozná kytaru Malého Chucka Berryho, kterému se očividně také dostalo zjevení a který jako by promlouval k zástupu invalidů:

„Bože, pokud mne přes výkřiky toho dobytky Johnsona’n’Johnsona slyšíš, pokud ještě nemáš tohohle všeho plné kecky, dej mi aspoň šanci, jen pár vět a šmytec, hned ti to vysvětlím, hlavně si mě všimni, přece jehraju v božském orchestru, i když jsem třeba v tvých očích úplný hovno a ty se za mne stydíš, za všechno, co, abych tak řekl, dělám, ale neodvracej se ode mne ještě aspoň na pár sekund, je mi mizerně, Bože, jak mizerně mi je, kdo by to byl řekl, a hraju taky mizerně, ale přece jen – sešli mi aspoň nějakou útěchu, jestli mi rozumíš, rozvíř ten smutek v mých plících, v mém srdci a žaludku, všechny ty sračky, pokud se to tak dá říct, slyšíš, všechno, oč prosím, je útěcha, je mi jen devatenáct. Snad jsem málo čekal, ale vždyť mluvím jen o proužku světla, o malém proužku světla, jako když v noci otvíráš ledničku, no, víš, o čem mluvím, abych mohl vydechnout všechno to, co jsem za celých těch devatenáct let vdechnul, aspoň nějakou útěchu, bože, jen minimální, abys neměl kvůli mně moc starostí, prostě až se ti to bude hodit, poslechni,

[illegible]

Orchestr přešel na tohle fantastické téma, všem najednou došlo, jaký skvělý kluk tenhle Malý Chuck Berry je, jak chytře to vykomal, takže se všichni snaží, aby nic nezkažili. Kakaá dávno nic takhle nedostalo, svalí se na lavičku, je jako u vytržení a poslouchá a poslouchá a oni nakládají a nakládají, a dokonce když už se invalidi plazí pryč, byznysmeni se rozcházejí ke svým kárárnám a uklízečky sbírají mezi řadami sedaček prázdné flašky od vodky a zmuchlané kalendáříky s americkou držkou ctihodného, pořád se nemůžou zastavit. A jak hrají! Hrají jako bozi! Teda skoro bezchybně.

Z ukrajinského originálu **Depeš Mod. Šče odna rozmova: povist'** (Knyžkovyj klub simejnogo dozvillja, Charkov 2015) preložil **Miroslav Tomek**.

Serhij Žadan (nar. 1974 ve Starobilsku) je ukrajinský básník, prozaik a překladatel. Vystudoval germanistiku na univerzitě v Charkově, kde také v současnosti žije. Vystupuje jako zpěvák se skupinou Žadan i Sobaki, organizuje literární festivaly a jiné kulturní i politické akce. Ve své próze, zvlášť v románech *Depeche Mode* a *Hymn demokratyčnoji molodi* (*Hymna demokratické mládeže*, 2006), sepsal kroniku divokých devadesátých let a stal se jedním z autorů, kteří na literární mapu Ukrajiny zanesli i její východní regiony. Jeho poslední román *Internat* (*Internát*, 2017), v němž zpracovává téma války na východě země, se stal na Ukrajině velkou literární událostí. U nás zatím vyšla básnická sbírka *Dějiny kultury začátku století* (*Istorija kultury počatku stolittja*, 2003, česky 2013) a povídková kniha *Big Mac* (*Big Mak*, 2003, česky 2011). Překlad románu *Depeche Mode* vyjde v nakladatelství Fra.

S

Sráč Sam
Rozdíl v otázce

27 10 17 – 25 02 18

Colloredo–Mansfeldský palác
Karlova 2 110 00 Praha 1
www.ghmp.cz



CIRQUEON
A PALÁC
AKROPOLIS
UVÁDÍ

CIRKOPOLIS

Mezinárodní festival nového cirkusu
11.–17. 2. 2018

Podatelství:
PALÁC AKROPOLIS
ART PRAGUE

Podporují:
Ministerstvo kultury ČR
Městský úřad Praha 1
Praha 1

Mediální partneři:
IATKA 78
A2

MWMF podporuje Palác Akropolis v roce 2018 částkou 9 000 000 Kč a CIRQUEON - Centrum pro nový cirkus částkou 1 000 000 Kč.

CIRKOPOLIS.CZ PALACAKROPOLIS.CZ CIRQUEON.CZ

Atwoodová
Enzensberger
Holub
Vodička
Gajdošík
Jankovič
Opelík
Wildstein
Typl
Lipska

4₁₇

www.souvislosti.cz

revue pro literaturu a kulturu

ESTETIKA PROSTORU & PROSTOR ESTETIKY

II. CYKLUS PŘEDNÁŠEK

24. 1.

Helena Jarošová, FF UK
Estetické vnímání interiéru

28. 2.

Vlastimil Zuska, FF UK
Život tvarů v architektuře

25. 4.

Jan Staněk, FF JU
Romantismus a ruins

23. 5.

Martina Sedláková, FA ČVUT
Architektura a architektonika prostoru

19 hod

Galerie Jaroslava Fragnera
Betlémské nám. 5a, 110 00 Praha



Katharsis



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova

www.gjf.cz, www.katharsis.ff.cuni.cz

ALFRED VE DVORE 2 / 2018

7 / 8 / SHADOW MEADOW
JAN MOCEK

10 / 11 / PANORÁMA
KLÁRA HUTEČKOVÁ A KOLEKTIV

12 / 13 / EVERYWHEN
FERIENČÍKOVÁ, JÚDOVÁ, TIMPAU

15 / ANDREA MILTNEROVÁ

17 / PŘÍBĚHY MALÉ LUPITINY GONZÁLEZ
LOUTKY BEZ HRANIC

19 / 23 / KEEP CALM
UFFTENŽIVOT

24 / DIE RACHE

26 / STEREOPRESENCE
CRISTINA MALDONADO

WWW.ALFREDVEDVORE.CZ

Zabít Afrín olivovou ratolestí

Turecko na cestě válečného zločinu

Syrští Kurdové, kteří v posledních letech sváděli tvrdé boje s takzvaným Islámským státem, jsou opět pod palbou. Tentokrát je útočníkem Turecko, jež syrskou Rojavu označuje za semeniště terorismu. Prvním terčem útoků je město Afrín.

JAKOB WILKE

Roku 1946 přednesl britský soudce Norman Birkett rozsudek Norimberského procesu. V kapitole o válečné agresi tribunál pravil: „Válka je ve své podstatě zlá věc. Zahájit útočnou válku je nejenom mezinárodním zločinem; je to nejtěžší mezinárodní zločin, který se od jiných válečných zločinů odlišuje jen tím, že v sobě zahrnuje zlo nahromaděné v celku.“

Afrín je oblastí kopců a oliv. Místní půda živí přes třináct milionů olivovníků, jejichž plody jsou prodávány zdejšími zemědělci v blízkém Aleppu. V současnosti je Afrín ale také oblastí bunkrů a tunelů, které místní Kurdové vybudovali jako obranný pás proti agresi svých sousedů. Na rozdíl od jiných částí Sýrie totiž oblast byla takřka oázou klidu, a tak místní měli čas a prostor opevnění vybudovat.

Kurdové a USA

Za klidná léta vděčí Afrín především syrskému diktátorovi Bašáru al-Asadovi. Ten se v prvních měsících občanské války rozhodl režimní síly z kurdského severu stáhnout, což pro něj bylo výhodné ze dvou důvodů: Za prvé si tím zajistil příměří s nově vznikajícími kurdskými jednotkami. Mohl se tak plně koncentrovat na boj s protirežimními rebely. Za druhé poznal, že by sekulární kurdská

samospráva byla trnem v oku džihádistů. Ti se nyní soustředili na boj proti Kurdům, čímž Asad zásadně snížil hrozbu radikálních islamistů pro režim. Vzniklého vakua rychle využily Lidové obranné jednotky (YPG), které převzaly kontrolu nad kurdskými oblastmi kolem Kobaní, v Džazíře na východě a v Afrínu na severozápadě. Rychlou, ale poměrně spořádanou mobilizaci milice umožnila skutečnost, že řada bojovníků jsou kádři Strany kurdských pracujících (PKK), a mají tak zkušenosti z guerillového boje proti tureckému státu.

YPG získala na Západě uznání zejména za urputnou obranu severosyrského města Kobaní před takzvaným Islámským státem (IS). Obrana by ale zřejmě selhala, kdyby nebyla zasáhla mezinárodní koalice pod vedením USA. Prvotní výhradně letecká podpora se záhy rozšířila o nasazení amerických speciálních jednotek. Dnes, po zastavení neúspěšných programů na podporu syrské opozice, směřují téměř všechny americké prostředky určené pro Sýrii na podporu multietnických Syrských demokratických sil (SDF), jejichž hlavní součástí je kurdská YPG. Zatímco se američtí představitelé předhánějí v tom, kdo hlasitěji odmítne, že v oblastech pod kontrolou SDF provozují state-building, do Sýrie proudí rostoucí počet diplomatů a humanitárních pracovníků. Rex Tillerson, americký ministr zahraničí, pak v polovině ledna prohlásil, že Spojené státy budou ve východní Sýrii operovat i nadále, aby zajistily, že „trvalá porážka IS umožní místní správě v osvobozených oblastech odpovědné vládnutí“. Dosáhnout toho zamýšlí pomocí čtyř set milionů dolarů na podporu hospodářství. Největší částku však pohltil další vyzbrojování a výcvik SDF, na což Pentagon vyčlenil pět set milionů dolarů. Součástí operace má být

i vytvoření třicetitisícové pohraniční jednotky, která z poloviny bude sestávat z vojáků SDF.

Tři mouchy jednou ranou

Silící americká podpora pro YPG znepokojuje a hněvá Turecko, které téměř čtyřicet let válčí s PKK. V polovině ledna proto turecký prezident Erdoğan prohlásil: „Navzdory našemu varování trvá země, kterou nazýváme spojencem, na založení teroristické armády podél našich hranic. Koho jiného než Turecko mohou mít teroristé za cíl? Tuto teroristickou armádu je potřeba zardousit již v zárodku.“ Zda se opravdu jednalo o vyhlášení invaze, nebylo v následujících dnech zcela jasné. Agresivní prohlášení z Erdoğanových úst jsou totiž poměrně běžná. V syrském Kurdistánu, Rojavě, se navíc nachází již zmíněné americké speciální jednotky a i Rusko, které je patronem syrského režimu, mělo v Afrínu neznámý počet vojenských poradců. V neposlední řadě nebylo jasné, zda by se turecké útoky omezily na ostřelování Rojavy, jak už se několik měsíců děje, nebo zda by Turecko risklo pozemní operaci.

Turecko již do Sýrie vpadlo jednou, a to v roce 2016, kdy pod záminkou boje proti Islámskému státu zakročilo proti postupu SDF z východních provincií přes Eufrat do Afrínu. Navzdory nedosažení deklarovaného cíle, jímž bylo dobytí velkoměsto Rakku, byla operace pro tureckou armádu úspěchem: invaze zabránila spojení kurdských kantonů Kobaní a Džazíry s izolovaným Afrínem. Úspěch chce turecká vláda zopakovat, ale ani Rusko, ani USA nepovažují SDF za hrozbu, kterou je potřeba pokořit. Aby vyjednali tichý souhlas alespoň jednoho z hegemonů, odcestovali 18. ledna náčelník tureckého generálního štábu a hlava tajné služby MIT do Moskvy, kde se setkali

se svými ruskými protějšky. O dva dny později Turecko zahájilo operaci Olivová ratolest.

Afrínská invaze má v Turecku širokou podporu – souhlasí s ní i opoziční strany s výjimkou levicové HDP. Podporuje ji i prozápadní Svaz továrníků a podnikatelů (TÜSIAD). Odpůrci války jsou stíháni za šíření teroristické propagandy. Hned v prvních dnech tak bylo za sdílení nesouhlasných vyjádření zatčeno více než sto padesát lidí. Turecký establishment je ve stále hlubší krizi a agrese vůči Afrínu mu přichází právě vhod. Zabíjí totiž hned tři mouchy jednou ranou: Turecko ukáže USA, že se stále považuje za důležitého regionálního hráče a že Američané nemohou činit rozhodnutí bez konzultace se svým koaličním partnerem. Zároveň lze zásadně oslabit kurdské jednotky a nakonec – a to je možná nejdůležitější – válka může odvést pozornost od vnitropolitických problémů a vláda se sveze na vlně nacionalistického nadšení.

Dobře opevněný Afrín bude několikanásobně většímu a lépe zásobenému soupeři ještě nějakou dobu schopen vzdorovat. Pro místní obyvatele ale bude katastrofa, pokud NATO či Rusko tureckou agresi brzy nezastaví. Hrozí totiž, že se bude opakovat scénář z druhé čečenské války – turecká armáda nebude tlačit na dobytí území, nýbrž soustavnými šarvátkami rozdrť afrinský odpor. Nyní je i na České republice, zda připustí, aby se člen NATO dopouštěl válečného zločinu.

Autor studuje blízkovýchodní studia.

par avion

Z FRANCOUZSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL TOMÁŠ DUFKA

franceinfo:

Francií počátkem roku otřásala stávka vězeňských dozorců. Dne 22. ledna o eskalujících protestech informovala veřejnoprávní zpravodajská stanice **France Info**, podle níž se jich účastnilo 140 ze 188 vězeňských zařízení. Mohutný odpor dozorců má několik příčin. Bezprostředním a nejviditelnějším důvodem se bezpochyby staly útoky, kterým dozorci čelí od vězňů. **V roce 2017 se každý den musel vězeňský personál vypořádat v průměru s jedenácti útoky.** Z dlouhodobého pohledu ale toto číslo nijak nevybočuje. Mezi lety 2011 a 2016 se počet útoků pohyboval každoročně kolem stejných hodnot. Zda se mezi útočníky objevuje čím dál více mladých zradikalizovaných vězňů, není úplně zřejmé. Některé odbory tento argument používají, jiné ho naopak relativizují. Neméně důležitým faktorem stávky je ovšem také přelidněnost francouzských věznic. V prosinci loňského roku počet vězňů dosahoval téměř sedmdesáti tisíc, jen o pár stovek méně než v dubnu 2017, kdy byly věznice rekordně přeplněné. Mezi nejpřetíženější patří ty, v nichž přebývají vězni s nižšími tresty. Kapacitu těchto zařízení převyšuje současný počet až dvakrát. Fenomén nárůstu vězňů Francie zažívá už několik desetiletí. V porovnání s koncem sedmdesátých let

si dnes trest za mřížemi odpykává dvojnásobek osob. Problém spočívá nejen v nedostatku místa, ale také v tom, že počet dozorců tak rychlým tempem neroste. Jejich nespokojenost zároveň souvisí i s výší mzdy. Ta prý přesáhne 2100 eur měsíčně jen ve výjimečných případech, přičemž nováčci začínají zhruba na 1400 eurech. O tom, o jak náročnou práci za vězeňskými zdmi jde, přitom svědčí i fakt, že v posledních desetiletích se v řadách dozorců vyskytuje nadprůměrné množství lidí, kteří si sáhnou na život. Zda si dozorci svými protesty vybojovali lepší pracovní podmínky, nebylo ještě na konci ledna zřejmé. Jednání s ministryní spravedlnosti byla nicméně v plném proudu.



Silným politickým tématem (nejen) posledních týdnů se ve Francii stalo téma migrace. Debatu rozvířil nejprve týdeník L'OBS, jehož tematické číslo mělo na obálce tvář prezidenta Macrona za ostnatými dráty a titulem „Vítejte v zemi lidských práv“. Následně se tématu chopila i ostatní média. Komentář Thierryho Richarda na stránkách regionálního deníku **Ouest France** ze 17. ledna vysvětlil podstatu diskuse, která se o migraci ve Francii vede. Jedenadvacátého února má být ve vládě projednáván nový migrační zákon, prosazovaný prezidentem Macronem. Ten zpřísňuje podmínky na udělení azylu, a to v době, kdy neziskové organizace protestují proti – z jejich pohledu zavádějícímu – způsobu počítání migrantů. Do parlamentu se zákon dostane až v dubnu, ale už dnes je jasné, že Macron bude mít co do činění se dvěma typy kritiky, které se vyskytují i uvnitř jeho vlastní strany. Kritika zleva současný návrh označuje za ještě horší, tj. méně humánní, než jaký

prosazoval prezident Sarkozy, kritika zprava ho zase vidí jako příliš měkký. Čeho chce Macron zákonem dosáhnout? Chce dodržet svůj předvolební slib, že dá Francii tvrdá, ale humánní pravidla pro přijímání migrantů: tvrdá, protože Francie podle něj nemá na to přijmout všechny žadatele o azyl (kterých bylo v roce 2017 přes sto tisíc), natožpak ekonomické migranty; humánní, jelikož podmínky pro ty, kdo azyl ve Francii získají, by se měly zlepšit. Komentátor Thierry Richard nicméně upozorňuje, že Macronova stanoviska byla před prezidentskými volbami v otázce migrace přece jen trochu jiná, než tvrdí. Jako prezidentský kandidát dokázal vyzdvihnout přístup, s nímž migrační krizi zvládla vyřešit Angela Merkelová, a proti Marine Le Penové nabízel otevřenost namísto uzavírání se do sebe. V současnosti se Macron zaštiťuje pravidlem „říkat pravdu“. Sází tak na kartu, že ho ve zpřisňování azylového práva podpoří spíše veřejnost než neziskové organizace, intelektuálové a politici. **Pokud ale Macron v tématu migrace selže, bude z toho těžit Národní fronta – podobně jako AfD v Německu.** „Hlava státu by přesto udělala dobře, kdyby si vzala k srdci rady papeže Františka, který vyzval vlády, aby otázku migrace řešily s „obezřetností“. Pochyby a strachy jsou pochopitelné. Ale problém migrantů nevyřešíme tím, že budeme ve společnosti vyvolávat strach. Jde totiž v prvé řadě o lidskou tragédii,“ uzavírá komentátor Thierry Richard.

L'OBS

Týdeník L'OBS se ve svém prvním letošním čísle věnoval nové knize novinářek Raphaëlle Bacquéové a Ariane Cheminové *La Communauté* (což lze volně přeložit jako obec, komunita nebo společenství). Jde o vhléd do života

jihozápadního pařížského předměstí Trappes, odkud pocházejí celebrity jako herec Omar Sy nebo fotbalista Nicolas Anelka, ale také v rámci Evropy rekordní počet džihádistů bojujících v Sýrii. V rozhovoru s autorkami se o tématu nové knihy nakladatelství Albin Michel dozvíme podrobnosti. **Příběh třicetitisícové obce Trappes je ukázkou toho, jak se původně dobře fungující komunistické předměstí může proměnit v uzavřenou a nábožensky vyhraněnou komunitu, kde islámská nauka částečně zaplní místo, které by si za normálních okolností neměl nechat vzít stát.** Moderní historie Trappes se začíná psát v šedesátých letech, kdy automobilky Renault a Simca zaměstnávají pracovní sílu převážně z Maroka. Populace se v důsledku toho zvýší trojnásobně – na třicet tisíc obyvatel. Komunistická strana Francie nechává v šedesátých a sedmdesátých letech vybudovat nové čtvrti, jejichž přirozeným centrem byly takzvané squares – náměstíčka s parkem, která měla podporovat ideál komunitního života. Stala se z nich místa, kde se všichni lidé potkali a poznávali. Jestliže jsou na jedné straně výsledkem takto koncipované komunální politiky výše zmíněné slavné osobnosti, kterým se podařilo uspět v tvrdé konkurenci, ze squares se na straně druhé stala pro mnohé z obyvatel Trappes v konečném důsledku past. V devadesátých letech automobilky zavřely, což způsobilo obrovskou nezaměstnanost. Začal tu bujet obchod s drogami a úspěšnější rodiny Trappes opustily. Dnes po předměstích, jako je Trappes, stát vyžaduje, aby ukázala snahu změnit neutěšenou situaci, která mladé lidi přivádí do rukou islamistických rekrutů. Jenže jim nabízí strašně málo. V Trappes stát v současnosti de facto na nic nepřispívá, pouze do obce posílá nově příchozí migranty. Není tedy divu, že jeho funkci přebírají organizace navázané na mešitu.



PROMĚŇAVR

Proměňte se v brouka!

Adaptace Kafkovy „Proměny“ pro virtuální realitu vám umožní zažít na vlastní kůži pocity Řehoře Samsy.

25|1—31|03|2018

Goethe-Institut, Masarykovo nábřeží 32, Praha 1
Otevírací doba: út–čt 13–19 hod., pá 11–17 hod.
Vstup volný

Námět: Mika Johnson
Produkce: Shahid Gulamali
Bližší informace a doprovodný program: www.goethe.de/promenaVR

**GOETHE
INSTITUT**

Sprache. Kultur. Deutschland.

Je líp, je hůř

Magický sovětský realismus Střední Asie

Série několika „paměťových reportáží“, s nimiž se v roce 2018 budete potkávat na společenských stranách, se snaží zjistit, zda jsou nejružnější sovětské mýty i dnes stále přítomné v postsovětských republikách od Tádžikistánu po Litvu. Co zbylo ze sovětského člověka?

TEREZA REICHELOVÁ

Rozhodli jsme se z rozpáleného kyrgyzského Biškeku prchnout na jih do Oše. Na desetiho-dinové cestě neleží jediná vesnice a jedinou dopravu tvoří přímé maršrutky. Naše krosny jsou přivázané na střeše a my sami sedíme v kufru. S ostatními cestujícími jsme se seznámili až po několika hodinách jízdy. Kurdská rodina kupovala kobyli kumys u pastuch. Náš řidič kouřil za autem. Poslední cestující byl Jan.

Oplácáný usměvavý kluk se k nám okamžitě vrhl a přesvědčil nás, že musíme v Oši bydlet u jeho babičky. „Máme hosty v úctě, musíte so mnoj. Babička se už těší. Kyrgyzi zlyje, zlyje, opravdoví nacisty.“

Oš leží ve Ferganské kotlině, kde se proplétají hranice Kyrgyzstánu, Tádžikistánu a Uzbekistánu. Rozpad SSSR obvykle neprovázelo etnické násilí, ale právě zde ano. V roce 1990 se v Oši střetli Uzbeki a Kyrgyzové. Konflikt prakticky srovnal město se zemí a skončil až zásahem sovětské armády. Podle oficiálních čísel zemřelo okolo pěti set lidí. Odsouzeno bylo 46 osob, převážně Kyrgyzů. Jan je jedním z téměř milionu Uzbeků žijících v Kyrgyzstánu. Narodil se na jaře 1993, a patří tak ke generaci, která nezažila Sovětský svaz a byla vychována v nenávisti vůči kyrgyzským sousedům a nedůvěře ve stát. Když bylo Janovi sedmnáct, vybuchlo napětí znovu. Přes sto tisíc lidí uteklo do Uzbekistánu. Několik set lidí zemřelo. Mezi nimi i oba Janovi rodiče.

Do centra Oše jsme dorazili po třetí v noci. Janův kamarád nás odvezl do uzbeckého ghetta za městem. Okamžitě jsme usnuli. Ze všech stran nás obklopovaly závěje umělohmotných květin a falešného zlata.

Dějiny kouření Zainabidina Isamedinova

Dům z cihel a jílu byl postaven do tvaru písmene L. Kratší křídlo tvořil náš pokoj a pokoj Janova strýce, v delším byla kuchyně, dědečkův pokoj, pokoj žen a dětí, pec na chleba. Po obvodu visely klícky s malými žlutými ptáčky. Ze všech pokojů vedly dveře do zahrady. Uprostřed ní stál zdobený čapchan a vytvářel přirozené jádro domu. Součástí nebyla ani koupelna, ani záchod – za domem byla suchá jímka a plechové vědro s mýdlem. Brzy jsme zjistili, že stejně vypadají všechny domy v ulici.

Na čapchanu seděl Janův dědeček Zainabidin a pil čaj. Aniž by ho naše přítomnost jakkoli vzrušila, nalil nám a začal vyprávět. „Narodil jsem se 15. května 1937 v centru Oše, přímo pod svatou horou Sulimankou. A vida, říká se, že kdo se narodí v máji, do konce života se bude trápit.“ Zainabidin sebral čapku a přesunul se na lavičku na ulici. „Sedmdesát šest let kouřím! Za vojny nebylo nic. Za třicet rublů se prodávala sklenička machorky! Ale otec byl překupník, ve sklepě nám stála plná bedýnka. Otec byl tvrdý: ‚Přines mi cigaretu!‘ křičel. Mně bylo pět. Papír nebyl! Musel jsem rozřezat staré knihy a do nich zabalit machorku, tlustou jako prst. A při práci mu z ní tahat, aby neuhasla. Tak jsem začal kouřit v pěti letech. Vot takije pirogy, rebjata. Pak začaly přicházet zahraniční cigarety, ojoj. A v padesátých letech ještě Box. A kazbegy, v takových tvrdých krabičkách. A potom bělomorky! Bělomorský kanál znajete? Za rubl



Sedmdesát šest let kouřím! Foto Tereza Reichelová

čtyři krabičky! Čtyřicet dva let jsem nekouřil žádné jiné. Ojoj, bělomorky... Čtyři pačky za den jsem kouřil a teď? Jedna stačí na tři dny.“

Ptám se: „A proč teď, po sedmdesáti šesti letech, přestáváte kouřit?“

„Blín, škodí to zdraví!“

Bělomorky se naučil kouřit na vojně u Moskvy. Zainabidin je na Rudou armádu velmi hrdý, jako ostatně všichni bývalí rudoarmějci. Zvířezili nad fašismem. Vytáhl starou vojenskou knížku. Národnost: uzbecká. Ušklíbl se. Nic to neznamenal, protože se všichni míchali v nadnárodní sovětské armádě. Nosili stejné uniformy, mluvili stejnou ruštinou. A kouřili stejné cigarety a věřili stejnému Leninovi. V Kyrgyzstánu teď žije, říkal, ale není to jeho vlast. Vzpomněla jsem si na slágr ze sedmdesátých let: Moj adres ni dom ni ulica, moj adres Sovětskij sojuz. Potom nám ukázal sebrané spisy Marxe a *Annui Kareninu*, protože není jen veterán Rudé armády, ale i vzdělaný sovětský člověk. Vždyť jeho rodiče ani neuměli číst.

Od rána do večera jsme posedávali se starým Zainabidinem, uhranutí magickým realismem sovětské Střední Asie. Současnost neviděl a nevyprávěl o ní. Myslím, že mu moc nedávala smysl.

„Kyrgyzové nás nenávidí. Nevím proč! Všichni jsme muslimové, vždycky jsme byli, nikomu nepřejeme nic zlého. A potom přišel báťuška Lenin, celý život bojoval za demokracii a rovnost národů. Tak jak je to možné?“ „Je nás příliš mnoho,“ konstatuje později večer Isomidin Ahmedjanov, jediný zdejší novinář a dodává: „a Uzbekistán je bezmocný. Když tam vraždí Kyrgyzy, Kyrgyzstán taky neintervenuje. Vždyť se podívej na mapu, co bys s tím chtěla dělat? Je líp, je hůř. Už jsme si zvykli. Ale o to víc se samozřejmě vypráví, jako v mytologiích, o Sojuzu bez hranic a národů. A o našem světě se mlčí. Nevím, co vám řekli.“

Jan zatím tancuje s malými neteřemi. O jeho rodičích nikdo nikdy nemluví. Ani on ne. Když nám ukazovali rodinná fotoalba, neviděli jsme je. Viděli jsme poloviční fotografie, fotografie s utrženými rohy, fotografie s nohama navíc. „To je tabu,“ odbýval otázky Jan.

Janovy sny

Do Moskvy jsem se přestěhovala koncem léta. Bydlela jsem na Tverské, přátelila se

s filology a scénografy a učila se pít jorž, pivo s vodkou. Žila jsem si, jak říkají Rusové, „v šokoladce“. Středoasijce jsem vídala všude. Zametali chodníky, stavěli domy, u nádraží prodávali šaurmu, postsovětskou verzi kebabu. Ale rozpálené ulice a bazary Střední Asie mi připadaly strašně daleko. Žeňa z Balchaše, Nusrat z Murghabu nebo Zainabidin z Oše neměli s touhle Moskvou společného vůbec nic.

Jan v Moskvě se Janovi z Oše podobal pramálo. V Oši to byl tělnatý kluk, který nic moc nechtěl říct a tajně kouřil za domem. Jan z Moskvy má cigaretu za uchem, odbarvené vlasy a nalíčené řasy. Stále vysílá online na Instagramu, ať dělá cokoli. Točí si mě a hrdě vysvětluje, kdo jej sleduje – někdo v Dubaji, někdo v New Yorku, v Taškentu, celkem okolo sta lidí. A to přitom vysílá uzbecky, pro přátele. Hned mi oznamuje, že je gay, a ukazuje mi tetování Audacem fortuna iuvat – „To abych se nebál!“ –, které si udělal před odjezdem z Kyrgyzstánu před šesti lety. Tehdy si začal říkat Jan.

Všichni u něj doma si určitě mysleli, že chce vydělat peníze, aby mohl pro budoucí ženu postavit dům. Tak se to přece dělá. Dříve z Moskvy do Střední Asie přicházely peníze, dnes si je musí přivážet sami. V roce 2014 tvořily peníze vydělané v Rusku deset procent HDP Kyrgyzstánu. V případě Tádžikistánu dokonce čtyřicet dva procent. Aby užívali své rodiny doma, snášejí muži podřadné práce za minimální mzdy, bydlí po deseti v komunálkách na periferiích, trpí policejní šikanu a útoky neonacistů. A především roli gastarbeiterů, lidí druhé kategorie. Mluví se o tom, že dnes tvoří třetinu dvacetimilionové Moskvy, byť oficiální čísla jsou mnohem menší. A vztah Moskanů k nim je paradoxní. Rusové nenávidící Středoasijce a „černoprdelníky“ z Kavkazu jsou ti samí, kdo dennodenně opakují mantru o velkém, ergo skvělém Sojuzu, který měl v době svého rozpadu téměř tři sta milionů obyvatel.

Tak třeba Oleg Gazmanov natočil roku 2005 obrovský hit: „Ukrajina a Krym, Bělorusko a Moldávie – to je moje země! Sachalin a Kamčatka, Uralské hory – to je moje země! Krasnodarský kraj, Sibiř i Povolží, Kazachstán a Kavkaz a také Pobaltí... Narodil jsem se v Sovětském svazu, jsem vytvořen v SSSR!“ Dostal za to státní vyznamenání. Teď zpívá

hlavně o nepremozitelné ruské armádě. Té, v níž sloužil i Zainabidin.

Snažím se představit si, jak Janův odjezd prožíval Zainabidin sám. Pro něj byla Moskva pořád to hlavní město, jímž projížděl v mundúru Rudé armády. Měl tehdy před očima kremelskou zeď, u které pohrřbívali vůdce? Báł se o Jana? Do Moskvy vždy odcházeli jen ti nejlepší. Vzpomněl si na sovětský film *Moskva slzám nevěří*? Jan se vždy se všemi hned spřátelil, všichni ho měli rádi. Moskva je ale v porovnání s Ošem tak obrovská, je tam tak málo známých, tak málo mešit.

„Odešel jsem, protože jsem chtěl žít svobodně!“ říká Jan. „V Oši jsem byl Uzbek. Neměl jsem žádné peníze a vychovávala mě bábuška. V Moskvě jsem mohl být... stylist!“ Nikoho tehdy v Moskvě neznal, ale věřil, že je to místo stylových klubů, v němž se může žít jako kadeřník. Žít moderně. A že tam dokonce existují gayové. Nikdo z jeho rodiny se o jeho životě neměl dozvědět. Do Oše se neplánoval nikdy vrátit.

V suterénu starého nákupního střediska je špinavé kadeřnictví s plakáty z devadesátých let. Jan tu pracuje už čtyři roky. Nabídl mi čaj a usadil mě do skladu, ať minutu počkám, končí totiž za deset minut. Čekala jsem tři hodiny. Takové přesčasy jsou pro něj normální. Seděla jsem v kumbálu a Jan zatím stříhal mikáda Ruskám v teplácích, dvě stě padesát rublů za kus.

„Ale já odjedu!“ opakuje stále dokola „Tady nejde žít svobodně. V Moskvě je sice líp, ale je to to samý. Odjedu do USA! Jeden kamarád mi vyprávěl, že tam je všechno normální. Prý tam je hodně stylistů. A homosexuálové mají děti! Každý si může dělat, co chce. A imigrantům tam pomáhají, když jsou chudí!“

Pozdě večer u něj doma vaříme samsu. To samé jídlo, které jsem před půl rokem s jeho babičkou připravovala na zemi v Oši. Jen, pravda, bez plynové trouby a Instagramu.

Z Moskvy tedy Jan vystřízlivěl. Moskva, jak ji zná, není cizí vzdálený svět. Gayové mají strach, Kyrgyzové se hádají s Uzbeky a stejně jako doma žijí v ekonomické nejistotě a nedůvěře ve státní orgány. V Oši nešlo žít vůbec. V Moskvě to je lepší, ale stejně nesvobodně a ubohé. Ale v Americe! Tak přece jen mu Zainabidin některé ze sovětských snů předal. Autorka je publicistka, v současnosti žije v Moskvě.

Podpořte kulturní čtrnáctideník A2

pořidte si mecenášské předplatné



www.advojka.cz/informace/prodej

mixtapes

*Every Sunday in
PRAHA Forum pro
architekturu a umění
Prusova 18. Brno*

S(o)unday

PRAHA B R N O A2

MOHLO BY VÁS TĚŽ ZAJÍMAT: ZACHYTIT RŮZNORODOST HLASŮ. ROZHOVOR S HISTORIČKOU KATEŘINOU ČAPKOVOU A ROMISTKOU HELENOU SADÍLKOVOU O HOLOCAUSTU ROMŮ A PSANÍ DĚJIN MENŠINOVÝCH SPOLEČENSTVÍ: <https://a2larm.cz/2017/12/zachytit-ruznorodost-hlasu/>

MINISTERSTVO KULTURY MORAVSKÁ GALERIE



Romistika

Katedra středoevropských studií FFUK

Po dvou letech opět otevíráme bakalářský studijní obor (jednooborové / dvouoborové studium)
Uzávěrka přihlášek do 31. 3. 2018, přijímací řízení proběhne v termínu 26. – 27. 5. 2018

V Evropě žije minimálně deset milionů Romů, přesto zde existuje pouze jediný vysokoškolský obor zaměřený na jazyk, dějiny, umění a kulturu Romů – romistika na Katedře středoevropských studií Filozofické fakulty Karlovy univerzity v Praze.

Romistika na FFUK představuje unikátní multidisciplinární studium zaměřující se na romskou tematiku, propojující poznatky a metody z oborů lingvistiky, antropologie, historie, politologie, sociální práce, literatury i umění. Program se soustřeďuje jak na Romy na území bývalého Československa, tak i jinde ve světě. Důraz je kladen na získání aktivní znalosti romštiny a vlastních zkušeností skrze osobní poznání a komunikaci s Romy. Studenti mají možnost zapojit se do výzkumných projektů a dalších akademických i společensko-kulturních aktivit pracoviště. Obor tradičně studují Romové i Neromové, rodilí mluvčí romštiny spolu se začátečníky, a dohromady tvoří každý ročník inspirativní prostředí pro rozvíjení vlastních akademických i společenských aktivit.

Více informací: Romistika na FFUK v Praze, <https://www.facebook.com/romistikaFFUK/>, www.romistika.eu

Mohlo by Vás též zajímat: Zachytit různorodost hlasů. Rozhovor s historičkou Kateřinou Čapkovou a romistkou Helenou Sadílkovou o holocaustu Romů a psaní dějin menšinových společenství: <https://a2larm.cz/2017/12/zachytit-ruznorodost-hlasu/>

Hrdina z bezčasí

Pochopit Magora z příběhů

Kniha novináře Marka Švehly Magor a jeho doba se zaměřuje na stěžejní postavu českého undergroundu – Ivana Martina Jirouse. Spíše než literární a teoretické dílo nicméně reflektuje jeho životní osud a roli inspirátora české kontrakultury, a to především v době normalizace.

ROBIN UJFALUŠI

Česká kultura v sobě nemá zakódovanou tradici monografií věnovaných důležitým osobnostem. Ivan Martin „Magor“ Jirous (1944–2011), básník, bohém a především inspirátor a lídr unikátní undergroundové subkultury za normalizace, se nicméně jedné takové dočkal.

Autor knihy *Magor a jeho doba*, novinář Marek Švehla, hned v úvodu přiznává, že není vědec ani badatel objevující bílá místa české historie, ale primárně reportér, který chce vyprávět jeden pozoruhodný životní příběh druhé poloviny 20. století. Inspirován účastí na undergroundových koncertech koncem osmdesátých let se s odstupem tří dekad snaží najít komplexní odpověď na otázku, kdo byl onen legendární iniciátor nezávislé kultury za normalizace.

Život jako pletivo příběhů a vztahů

Nejde přitom zdaleka o jeden příběh a jen o Martina Jirouse. Ten je sice ústřední postavou, k níž se vždy vyprávění vrací, ale stejně podstatné jsou pro autora příběhy vedlejší. Když ještě Jirous studoval na gymnáziu v Humpolci, stal se pro jeho myšlenkové zrání klíčovým okruh výtvarníků a výtvarných kritiků kolem Jiřího Padrty, jeho bratrance. Poté, co se s Padrtovou pomocí dostal na Filozofickou fakultu UK, obor dějiny umění, bylo pro něj na několik let důležité prostředí kolem Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu.

Koncem šedesátých let se Jirous dostal k alternativní hudbě, nejprve jako spolupracovník kapely Primitives a později jako umělecký vedoucí Plastic People of the Universe. Švehla věnuje poměrně dlouhé pasáže těmto „vedlejšími příběhům“, aby ukázal Magořovu činnost v kontextu jiných kulturních počinů a inspirátorů – celá kapitola například patří Milanu Knížákovi a vlivu jeho uskupení Aktual na Jirouse, a tím zprostředkovaně i na Plastiky. Další kapitolu Švehla vyhradil Paulu Wilsonovi a fenoménu západního undergroundu. Důležité místo má v knize Mejla Hlavsa, jednak jako dvorní skladatel Plastiků, ale také jako ten, na něhož se StB se zvláštní oblibou zaměřovala. Nemůže chybět profil Egona Bondyho, byť právě u něj je dobře vidět, že stručné životopisné shrnutí bez základní analýzy díla pro pochopení jeho role nestačí.

Inspirátor jedinečné subkultury

Švehla nekoncipuje Jirousův životopis lineárně – více než dvě třetiny knihy se zabývají normalizací, s výrazným zaměřením na sedmdesátá léta. Jinak řečeno: autora přednostně zajímá, jak vzniká Jirousova role hlavního inspirátora kulturního undergroundu a na čem je založena jeho autorita. V tomto ohledu je kniha obdobou Sukovy monografie *Politika jako absurdní drama. Václav Havel v letech 1975–1989*. Čím byl Havel pro disent a Chartu 77, tím byl Jirous pro underground – hlavní autoritou, organizačním tmelem, myšlenkovou inspirací a nakonec i posilující legendou a mýtem, založeným mimo jiné na oběti a opakovaném věznění.

Švehla detailně ukazuje na příběhu Plastic People of the Universe (PPU), jak normalizační režim postupně počátkem sedmdesátých

let utahoval šrouby a znemožňoval nonkonformním kapelám vystupovat. Jirous a spol. hledali všemožné způsoby, jak se k publiku dostat – od získání oficiální licence přes zastřené formulované žádosti o povolení na národních výběrech až po koncerty na zapadlých místech či v rámci soukromých oslav. Šlo to stále hůř a skončilo to slavným „procesem s Plastiky“, který znamenal pro Magora (a několik dalších) vězení, ale zároveň inicioval propojení undergroundu s intelektuálním disentem – za několik měsíců byla pak na světě Charta 77.

Jirous byl klíčový také jako teoretik nezávislé kultury – byl dostatečně vzdělaný, aby propojil různé druhy umění i vlivy zahraniční s domácími, a byl dost lidový a charismatický, aby byly jeho myšlenky atraktivní pro pestré undergroundové publikum. Často zahajoval koncerty i výstavy, krom toho byl autorem několika esejů, které zásadním

ale i u řady „bezejmenných“ obětí. Vrcholem tohoto snažení byla operace Asanace, která měla koncem sedmdesátých a počátkem osmdesátých let za cíl donutit maximum nepohodlných občanů k emigraci. Ve spoustě případů se to režimu povedlo, undergroundová scéna ztratila klíčové organizátory i umělce a Jirous přišel na dlouhá léta o řadu nejbližších přátel.

Jirous sám o emigraci nikdy vážně neuvažoval, i s ohledem na ženu Julianu a jejich dvě malé dcery. Zůstal v permanentním konfliktu s režimem a ve vězení strávil i 17. listopad 1989 – tentokrát to bylo za protest proti smrti uvězněného disidenta Pavla Wonky. Švehlovými slovy: „Pokud mělo husákovské bezčasí hrdiny, Jirous k nim patřil.“

Divoký mejdan po listopadu

Co ještě v šedesátých letech působí u Jirouse v rámci Křižovnické školy jako blahodárny

stranách. Jenže pokud jde o otázku, „co dal Jirous Česku a světu“, to hlavní se událo dříve. S čerstvě nabytou politickou svobodou naložil svérázně a ne zrovna produktivně – nezřízeným pitím, občasnými výtržnostmi a excesy, které ho několikrát přivedly až k soudu. Švehla řadu těchto kauz popisuje až do velmi citlivých detailů.

Autor na knize pracoval šest let a shromáždil pozoruhodné množství informací z Jirousova díla, archivní pozůstalosti, veřejných zdrojů a vzpomínek jeho přátel. Ne vždy je jasné, na základě čeho poznatky a příběhy řadí, co rozhoduje o jejich proporcích, zda existují kritéria pro jejich výběr nebo zda se snaží v textu uplatnit vše, co má k dispozici. Pletivo příběhů se rozrůstá do širší i délky, řada věcí se v knize opakuje a neškodila by jí důslednější editorská práce – detailně to rozebírá Barbora Čiháková v textu Óda na žurnalismus, kde knihu podrobuje



Ivan Martin Jirous byl ve svém rozhodnutí žít svobodně režimu navzdory urputný a neviklatelný. Foto Torst

způsobem formovaly sebepochopení undergroundu – zmínit je třeba zejména *Zprávu o třetím českém hudebním obrození* a *Pravdivý příběh Plastic People*.

Jirous byl ve svém rozhodnutí žít svobodně režimu navzdory urputný a neviklatelný. V tom, co říkal, co psal, co organizoval a jak inspiroval ostatní. Pětkrát za to byl během normalizace uvězněn, celkem si odseděl osm a půl roku. Ve vězení také vznikla část básnické tvorby, například *Magorovy labutí písně*. „Zalezl jsem si do kouta, abych měl krytá záda a viděl, kdy přichází bachař. Napadaly mě básně a potajmu jsem některé verše mohl napsat, abych je nezapomněl.“

Švehla věnuje poměrně dost pozornosti represím bezpečnostních složek, jednotlivým soudním procesům i absurdním způsobům, jak tehdejší moc obviňování nepohodlných občanů konstruovala – nejen u Jirouse,

kulturotvorný element, totiž hospoda a pravidelná konzumace alkoholu, stává se v porevoluční době jeho prokletím. Jirous sám přiznává, že si polistopadovou euforii protáhl na několikaletý mejdan, při němž si chtěl užít svobody neomezeně a bez zábran. A také bez pravidelného příjmu a stabilního zázemí. Nic nového v té době nenapsal, ačkoli dostal několik grantů na tvůrčí činnost. Bez většího rozmyslu inicioval jen pár impulsivních politických prohlášení a protestů – za zákaz komunistické strany v roce 1990, o dva roky později za embargo vůči Kubě a proti zdražení masa, koncem devadesátých let proti likvidaci pražských rockových klubů a podobně, žádný z nich ale nezaznamenal výraznější ohlas.

Některé hlasy Švehlovi vyčítají, že porevoluční dobou se zabývá příliš málo – pouze v závěrečné kapitole na necelých padesáti

zdrucující kritice. Nemá však pravdu v tom, že by Švehlovu textu zcela scházela metoda – jen má prostě jinou logiku, jiná východiska a jiné zaměření, než by si Čiháková sama představovala.

Švehla, věrný svému novinářskému povolání, vypráví Jirousův život z příběhů, je v tom důsledný a přináší díky tomu komplexní vhled do života undergroundu během normalizace i řadu podstatných souvislostí z dějin nezávislé kultury. Nepřináší naopak analytický výklad Jirousova básnického či esejistického díla, ale ani to nepředstírá. Kdo by nám chtěl pomoci pochopit Magora z hlediska jeho literárního díla, má stále velkou příležitost.

Autor je bohemista.

Marek Švehla: Magor a jeho doba. Torst, Praha 2017, 688 stran.

Vojenskou silou

S Avi Šlaimem o sionismu

Emeritní profesor mezinárodních vztahů na univerzitě v Oxfordu Avi Šlaim patří do školy nových izraelských historiků, kteří demytizovali především okolnosti vzniku státu Izrael. Hovořili jsme o různých podobách sionismu, ale i rasismu uvnitř izraelské židovské společnosti.

DANIELA BARTÁKOVÁ
JANA RIDVANOVÁ

Jak kritický postoj k Izraeli ovlivnil váš osobní život?

Mám dvě rodiny. Moje třiadevadesátiletá matka v Izraeli podporuje Benjamina Netanjahua, je ale také pyšná, že její syn je profesorem v Oxfordu. O politice se vůbec nebavíme, protože ona nezná realitu izraelské okupace a jen opakuje státní propagandu. A tu já zase nejsem ochoten poslouchat. Pro ni už je příliš pozdě, aby poznala něco jiného. A pak je tu moje rodina v Británii, moje žena a naše dcera. Obě jsou o izraelsko-palestinském konfliktu velice dobře informovány. Především manželka je zapálená propalestinská aktivistka. Přiměla mě více porozumět koloniálnímu faktoru konfliktu. Byl jsem si ho vědom, ale až v debatách s ní jsem si lépe uvědomil, jak kritickou roli od podpisu Balfourovy deklarace sehráli Britové při odebírání půdy Palestincům. V roce 1917, v době podpisu Balfourovy deklarace, Židé představovali pouhých deset procent populace a vlastnili dvě procenta palestinské půdy, zbytek byli Arabové. Británie na sebe tehdy vzala úkol zbavit Palestince jejich země, aby ji darovala sionistům. A když Arabové proti britské nadvládě v roce 1936 povstali, britská armáda povstání brutálně rozdrtila. Bez koloniálního kontextu nemůžete porozumět transformaci malé, mocensky impotentní menšiny Židů v Palestině v regionální mocnost. Zatímco tedy postoje mé matky na mne neměly žádný vliv, postoje mé ženy na mne mají radikalizující efekt.

Můžete popsat různé proudy v počátcích sionistického hnutí a srovnat je s dnešní situací?

Šlo hlavně o zakládání židovských osad v Palestině a politický sionismus, který operoval na mezinárodním poli a jehož cílem bylo získat podporu pro sionistický projekt. Na počátku šestidenní války v roce 1967 už byl hlavní cíl sionismu naplněn. V Palestině existoval životaschopný židovský stát. Vítězství Izraele v této válce ale znovuotevřelo otázku teritoriálních cílů sionismu. Izraelská společnost byla rozdělena vedví. Umírněná část chtěla vyměnit území za mír, ale většina u labouristů a především v Likudu a dále doprava řekla: „Západní břeh, tedy Judea a Samaří, je srdcem naší biblické domoviny. Nikdy ji za nic nevyměníme.“ Dnes zvítězila pravice: Izrael je koloniální mocnost, která se při uplatňování apartheidního režimu na Palestincích spoléhá na brutální vojenskou sílu. Vláda Netanjahua je nejdrsnější, otevřeně rasistická a také nejvíce proosadnická vláda v dějinách Izraele. Mnozí klíčoví ministři jsou sami osadníci. Vládní strana Židovský domov otevřeně volá po anexi okupované oblasti C, která představuje šedesát procent Západního břehu. To znamená, že jakékoli řešení je v nedohlednu. Abych to shrnul, izraelské politice dnes dominuje nejnacionalističtější, exkluzivistická a nejnáboženštější interpretace sionismu.

Mohl byste popsat rozpor mezi kulturními sionisty a revizionisty?

V období druhé světové války byl mainstreamovým proudem labouristický sionismus

v čele s Davidem Ben Gurionem. A pravice – ví sionisté byli vedeni Zeevem Žabotinským. Odpojili se od mainstreamového sionismu a založili revizionistické hnutí. Zeev Žabotinský byl židovský nacionalista a duchovní otec izraelské pravice.

Byl to také velký příznivec fašismu.

Ano, byl to fanoušek Mussoliniho a evropského fašismu. V roce 1923 publikoval článek Železná zeď, my a naši sousedé. A to je bible sionistické zahraniční politiky. Text měl dvě části, analýzu problému a doporučenou politiku. V analytické části se praví, že žádný národ v historii nikdy dobrovolně neustoupil jiným lidem, kteří chtěli na jeho půdě vytvořit vlastní stát. Říká, že Arabové nejsou rebelové, ale jde o národ, a proto je jejich odpor nevyhnutelný. A že dosáhnout nezávislého židovského státu v Palestině lze jen unilateralně a vojenskou silou. To je základní sionistická strategie tohoto konfliktu od roku 1930 dodnes. I když existují politické rozdíly mezi pravici a levicí, pokud jde o tuto silovou taktiku, panuje v Izraeli shoda. Stát Izrael se odmítá v regionu integrovat a raději zdůrazňuje své spojení se Západem proti Arabům.



Avi Šlaim. Foto z osobního archivu

Nevedl se právě o to spor mezi kulturními a politickými sionisty?

Ano, jedním z hlavních představitelů kulturního sionismu byl Ahad Ha'am, který v Palestině usiloval spíše o duchovní a kulturní židovské společenství než o nacionalistické hnutí, které by bylo v konfliktu s Araby. Chtěl rozvíjet židovské hodnoty a kulturu v harmonii se zbytkem společnosti, nešlo mu o dobytí země a založení exkluzivního židovského státu, který by Arabům dominoval vojenskou silou. Lídři kulturního sionismu kritizovali politický sionismus už od jeho počátků.

Nemohli se chybějící spojníci mezi Palestinci a Židy stát židovští Arabové z Iráku i odjinud?

Doufal jsem, že orientální Židé (mizrachim) budou sloužit jako most do arabského světa. Ale stal se pravý opak. Izrael tyto orientální Židy indoktrinoval, aby nenáviděli Araby.

A tak se orientální Židé, mezi něž patří i moje matka, stali těmi největšími kritiky Arabů.

Izraelští agenti byli zodpovědní za výbuch pěti bomb v Bagdádu v roce 1950. Cílem bylo Židy vyděsit, tím je donutit opustit Irák a odjet do Izraele. A to se jim povedlo. Moje rodina byla součástí tohoto exodu 130 tisíc arabských Židů. Židovská komunita na území Iráku žila dva a půl tisíce let v harmonii a koexistenci s křesťany a muslimy. Toto všechno dávám pod hlavičku krutého sionismu. Jiným jeho projevem bylo vyhnání Palestinců v roce 1948. Byla válka a sionisté spatřili možnost, jak uskutečnit etnické čistky, na jejichž konci se ze 750 tisíc Palestinců, tedy z více než poloviny palestinského obyvatelstva, stali uprchlíci.

Dalším méně známým krokem bylo přinucení Židů, kteří žili po staletí šťastně se svými sousedy v arabských zemích, aby se přesunuli do Izraele. Například v Maroku Židé nikdy nečelili diskriminaci, cítili se být Maročany jako všichni ostatní a žili zde šťastně. Za jejich transferem do Izraele stály manipulace Mosadu, který měl přímý kontakt na vládu marockého krále Hassana II. Šlo především o nevzdělané lidi z venkova, kteří

napětí

Francouzský premiér Édouard Philippe 17. ledna oznámil, že kontroverzní výstavba letiště v Notre-Dame-des-Landes nebude započata. Znamená to, že desetiletá blokáda místa plánované stavby, stejně jako padesát let neutuchající odpor proti projektu letiště, nakonec slaví úspěch. Vláda tak po dlouhých letech a mnoha jednáních musela zohlednit skutečnost, že megalomanská stavba by nenávratně zdevastovala unikátní životní prostředí. Aktivisté, ale i místní vesničané, kteří proti výstavbě roky bojovali – a někteří z nich uprostřed chráněného území mokřadů dokonce žili na čtyřech improvizovaných farmách –, ve svém prohlášení uvedli, že „poprvé za dlouhou, velmi dlouhou dobu se nějakému hnutí podařilo porazit vládu Francie“. Svě vítězství odpůrci letiště oslavili 18. ledna u prefektury v nedalekém Nantes.

Asi stovka maskovaných neonacistů v řecké Soluni 21. ledna doslova vypálila zdejší squat Libertatia, když na něj zaútočila světlicemi a zápalnými lahvemi. Útočníci z řad krajní pravice se oddělili od masové demonstrace desetitisíců lidí proti začlenění slova „Makedonie“ do jména sousední Bývalé jugoslávské republiky Makedonie. Recko si totiž nárokuje právo na výlučné užívání názvu Makedonie pro severní region země. Ještě před útokem na squat došlo k napadení autonomního sociálního centra Scholeio, které se ovšem podařilo ubránit. Policejní pořádkové jednotky poté údajně zabránily antifašistům, aby se přesunuli k nedaleké Libertatii. Zároveň ale nezasáhly proti útočníkům, kteří následně squat zapálili.

V den prvního výročí inaugurace Donalda Trumpa americkým prezidentem se po celých Spojených státech opakovaly masové protesty, které provázely jeho vstup do úřadu v loňském roce. Desetitisíce lidí se účastnily již druhého pochodu za práva žen, jenž byl i kvůli otevřeně sexistickému chování amerického prezidenta zároveň vyjádřením nevole s Trumpovou politikou obecně. Počet zúčastněných ale značně zaostal oproti loňskému roku, kdy se podle odhadů sešlo až pět milionů lidí. Menší demonstrace proběhly i ve světě, například v Ósace a Římě.

V Polsku se 18. ledna opět obnovily takzvané černé protesty proti dalšímu zpříšňování polských potratových zákonů. Polský Sejm totiž 10. ledna nepostoupil k dalšímu projednávání návrh zákona, který by umožnil širší dostupnost interrupce, a naopak poslal do druhého čtení návrh omezující současnou legislativu. Asi sto padesát lidí se sešlo ve stejný den i na Palackého náměstí v Praze, aby projevíli solidaritu s protestujícími v Polsku.

–lr–



Richard Erml
Můj muž, má žena
 Druhé město 2017, 152 s.

Jemu a jí se po letech společného soužití rozpadá manželství, a tak se vydají do hor v severoindickém Ladaku, kde spolu byli před lety na dovolené ještě jako mladí a bezdětní – snad aby pochopili, co všechno se v jejich životech změnilo krom toho, že vychovali děti, vybudovali kariéry, pořídili si domeček na kraji Prahy... A zjistili, že původní milostný vztah vystřídalo trpěné kamarádství. Richard Erml se ve své poslední novele nepouští do postmoderních eskapád: čtenář sleduje měsíční dovolenou postaršího manželského páru, střídají se tu pásma jejich i jeho promluv a občas do textu vstupují krátká ich-formová vyprávění místních obyvatel (a nutno podotknout, že právě ta patří k nejslabším částem knihy). Základní schéma příběhu i jeho literární kompozice se vyjeví během prvních deseti stran a pak už vlastně nic nepřekvapí. I tak se Ermlovi podařilo vytvořit nepatetický, čtivý, mnohdy napínavý příběh, ve kterém je možná nejzajímavější pozorovat, jak se za dobu jednoho vztahu změnila ladacká krajina. A také jak si obě literární postavy vzájemně půjčují řeč, používají stejná sousloví i gesta. Ostatně znají se navzájem tak moc, že spolu ani nemusejí mluvit. A právě proto se nemohou vystát. Kniha má sice jasné vyústění, neumím se však rozhodnout, je-li to happy end. Jako single třicítka nicméně asi nejsem modelový čtenář.

Eva Marková



Jan Štěpánek
Velká kniha komiksů Jana Štěpánka
 Edika 2017, 332 s.

Srdce čtenářů komiksového magazínu Kometa z počátku devadesátých let při pohledu na objemnou knihu Jana Štěpánka jistě zaplesá. Jeho adaptace literárních děl tu patříly k tomu nejlepšímu. Nadšení však rychle opadne především kvůli odfláknutému edičnímu zpracování. Chybí tu totiž základní informace o tom, kdy a kde jednotlivé komiksové příběhy vyšly. Místo toho jsou opatřeny Štěpánkovými předmluvami překypujícími nekritickým obdivem k autorům původních děl, ale také chybami. Jméno R. L. Stevensona je zkomoleno hned dvakrát (a pokaždé jinak) a správně není uvedeno ani jméno O. Henryho. Nicméně právě vypointované příběhy posledně jmenovaného dopadly ve Štěpánkových adaptacích nejlépe; mnohem horší je to s těmi delšími, jako je Bezhlavý jezdec nebo Cesta kolem světa za osmdesát dní, jež přetékají popisným textem v mnohdy archaickém překladu. U Vetřelců netušíme, kdo je jejich autorem (dozvíme se jen, že je „volně upravila Libuše Štěpánková“), u Hadího rodu pro změnu chybějí dvě stránky příběhu. Kolísá také kvalita Štěpánkovy kresby – od precizně vyvedeného Ostrova pokladů, plného drobných a nápaditě členěných obrázků, až po Strašidlo cantervillské, odbyté třemi až čtyřmi obrázky na stranu. Je škoda, že soubor zřejmě neprošel žádnou redakcí, a stejně tak zamrzí, že tu schází Štěpánkova nejznámější adaptace, Čapkova Válka s mlouk.

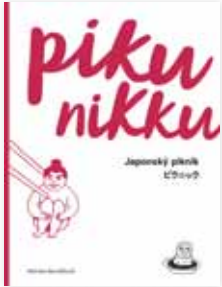
Jiří G. Růžička



Ziemowit Szczerek
Příjde Mordor a sežere nás aneb Tajná historie Slovanů
 Přeložil Michal Lebduška
 Větrné mlýny 2017, 240 s.

Kniha polského publicisty a spisovatele Ziemowita Szczereka v sobě spojuje tři přístupy: prózu vznikající „na cestě“, dryádnickou reportáž a esejistické pojednání o střední Evropě. A tato kombinace kupodivu dobře funguje. Spolu s vypravěčem Lukášem, který netají inspiraci Hunterem S. Thompsonem a publicistickým stylem gonzo, se dostáváme do nejrůznějších regionů Ukrajiny. Kniha vyšla v roce 2013, rok před odtržením Krymu a začátkem hybridní války, a třebaže se Szczerek zabývá spíše západoukrajinským separatismem, leccos zde může vysvětlit příčiny dalších geopolitických událostí. Autor je dobrý pozorovatel, nechybí mu smysl pro humor a je schopný upoutat dějem i vyličením lidských typů. Nechává promlouvat taxikáře, intelektuály i ochlasty, dělá si legraci z nacionalismu, polských slavjanofilů hledajících na Ukrajině ducha Bruna Schulze nebo lovců východní exotiky. Na cestách se posilňuje prostředkem na potenci a kombinuje ho s vodkou a hulením, zažívá absurdní situace a vrší postřehy o národní nátuře slovanských kmenů. Reflektuje atraktivní exploataci bídy sovětských ruin a uvědomuje si, že jedná podobně jako jeho krajané, kteří za východní hranicí Polska hledají orientální dobrodružství a kompenzují si tak komplex ze ztráty území i z vědomí vlastní nedostatečnosti. Jak shrnuje jeho ukrajinský přítel Taras: „Sám žiješ v kreténský zemi, kreténštější než většina vostatních zemí kolem. Kromě mojí. A proto sem, ty ubohej hajzle, jezdiš, aby ses cejtíl líp.“

Karel Kouba



Monika Baudišová
Pikunikku. Japonský piknik
 Labyrint 2017, 120 s.

Debut grafické designérky Moniky Baudišové, jež vyrazila na půl roku do země vycházejícího slunce, přesvědčivě zachycuje onu prvotní všesmyslovou fascinaci iniciačním prožitkem naprosto neznámého světa. Jde o ohromující zkušenost vjemového přesycení, kdy se mozek snaží horečnatě usouvztažnit nové, často svůdně bizarní podněty. Jediněčný obrazový průvodce, na zadní straně obálky anoncovaný jako „ochutnávka japonské kultury“, potěší čtenáře každého věku, když postupně ve čtyřech různě zacílených oddílech (všední život, společnost a popkultura, doma a venku, tradice a folklor) nabídne svého druhu katalog japonských fenoménů, zvláštností, zvyků či pokrmů. Současný rozmach kvalitně promyšlených a elegantně vyvedených dětských naučných publikací už na český trh přinesl nejrůznější knižní mapy a ilustrované průvodce, Pikunikku se ale v této záplavě rozhodně neztratí – přitahuje totiž nejen lákavým tématem a zručnou, zjednodušující a lehce karikující kresebnou linkou, ale především v nejlepším slova smyslu subjektivní zaujatostí a autentičností. Jde o originální výpověď tvůrce, který viděl a poznal něco, co považuje za fascinující, a teď se o to touží co možná nejlépe podělit.

Pavel Kořínek



S láskou Vincent
Loving Vincent
 Režie Dorota Kobiela, Hugh Welchman,
 Polsko, 2017, 95 min.
 Premiéra v ČR 25. 1. 2018

Polský animovaný film S láskou Vincent vznikal naprosto extrémní technikou. Každé z 65 tisíc políček devadesátiminutového snímku bylo ručně namalováno ve stylu pláten Vincenta van Gogha. Takový způsob práce může svědčit o důsledném tvůrčím záměru jako u slavného animovaného filmu Muž, který sázal stromy, jež režisér Frédéric Back několik let točil náročnou technikou totální animace, aby svou práci ilustroval myšlenku původního příběhu Jeana Giona. Může to být ale také okázalá atrakce, která poutá pozornost sama na sebe a slouží především jako marketingový tah. Oproti Backovu filmu bychom ve Vincentovi těžko hledali silnější paralelu mezi vyprávěním a použitou animační technikou. Film se vztahuje k životu a smrti Vincenta van Gogha podobně jako Wellesův Občan Kane – skrze mozaiku svědectví, které o mrtvém vyprávějí jeho blízcí. Mnoho políček skutečně vizuálně vypadá jako Van Goghova plátna, a film tak představuje strhující výtvarný zážitek, způsob jeho vzniku ale není ani trochu vangoghovský. Sto dvacet pět malířů/animátorů vytvářelo jak na běžícím pásu plátna, která vznikala překreslováním scén natočených předtím s živými herci (tzv. rotoscopingem). Namísto Van Goghova živelného přístupu k malbě si za obrazy filmu musíme představovat armádu umělců-dělníků, otrocky přetvářející realitu ve stylu proslulého malíře. Řada černobílých vzpomínkových pasáží už se vzdaluje i Van Goghovu stylu a končí u čiré exhibice monstrózní animační továrny.

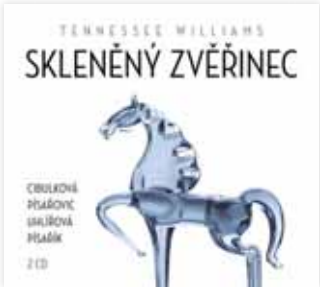
Antonín Tesař



Anders Grønlien
Don't go chasing waterfalls
 Futura, Praha, 5. 12. 2017 – 18. 2. 2018

Výstava norského umělce Anderse Grønliena může na první pohled působit jako estetizovaný etnologický výzkum, opírající se o práci s kýčovitou vizualitou šamanského světa. Oproti jiným autorovým výstavám se tentokrát nejedná o komplexněji pojatou instalaci, ale spíše výběr z jeho tvorby posledních let. Motiv, kterým se Grønlien dlouhodobě věnuje, sahají od mystické krajiny po mytické bytosti, vždy jsou ale vykresleny stylem trashové esoterní estetiky, odlišující se od své předlohy jen malými formálními gesty. Uspořádání v „neposkvrněném“ bílém prostoru galerie evokuje dojem jakéhosi esoterního chrámu, interpretujícího pohanskou spiritualitu prizmatem new age, nicméně ve výsledku dává dohromady podivuhodně funkční celek. Nevinnost přírody je tady v bezmála archetypálním smyslu chápána analogicky s panensností mladé nahé dívky, jež prochází melancholickou a zasněnou krajinou vodopádů a mlh. Všudypřítomný ženský prvek je vyvažován falickou symbolikou, kterou reprezentuje například přiložené kopí. Těžko říct, jak bude výstava působit na diváky – jako alegorie, nebo jako vtíp? Člověku se především nedaří ubránit dojmu, že základním výrazovým prostředkem je jakási až naivní syrovost – šamanská touha vnitřního dítěte po ztraceném ráji magického světa a melancholická touha po návratu. Možná, že sám autor nakonec osciluje mezi ironií a niternou výpovědí. Bude tak zajímavé sledovat, jak se jeho vnitřní soubor bude vyvíjet dál.

Martin Vrba



Tennessee Williams
Sklenný zvěřinec
 CD, Rádioservis 2017

Hra Sklenný zvěřinec byla v roce 1944 prvním velkým uměleckým úspěchem dramatika a literáta Tennesseeho Williamse. V roce 1950 dostala filmovou podobu a dodnes je inscenována po celém světě, o čem svědčí i rozhlasová verze, kterou v roce 2016 natočil pro Český rozhlas Petr Mančal. Jde o autobiograficky laděný příběh jižanské rodiny, již tvoří ambiciózní matka (Vilma Cibulková), permanentně odkazující na své dřívější vztahy s bohatými muži, fyzicky i psychicky postižená dcera Laura (Ivana Uhlířová) a syn Tom (Kajetán Písařovic), který je zosobněním autora. Otec rodinu opustil, protože pochopil, že v této konstelaci si svůj americký sen nesplní. Matka se snaží rodinu zajistit, zejména „udat“ až příliš závislou dceru, která se obklopa skleněnými zvířátky utápí v romantických představách. Celá hra se zaměřuje na jedno z nadějných setkání Laury s potenciálním partnerem. Tím má být její gymnaziální idol, bývalý Tomův spolužák a současný kolega z práce Jim. I jeho naděje na vysněný život poměrně brzy zhasla a on teď pracuje jako řadový úředník ve skladu. Psychologické drama, v němž matka sází vše na jednu kartu – na pochybného a trochu příliš upřímného nápadníka –, aby se zbavila zodpovědnosti za asociální dceru, směřuje k dalšímu neúspěchu všech zúčastněných. Mančal hru hudebně podkreslil kytarovými plochami ve stylu Neila Younga, jež umocňují celkovou deziluzi. Vydařená inscenace o nevydařených životech.

Tereza Zubatá



Enchanted Lands
Feed Goals
 MC, Genot Centre 2017

Mezi místními hudebními publicisty se v poslední době ustálil mýtus, že se na české hudební scéně zásadně neděje nic výjimečného. Každý rok přitom vyjde minimálně jedna nahrávka, která svou kvalitou a originalitou převyšuje i mnohé zahraniční desky. Vynikající debut pražské producentky Barbory Polcerové alias Enchanted Lands navíc lze brát jako odpověď na častou kritiku nejen tuzemské elektronické hudby, a sice že v ní chybějí ženy. Feed Goals je událostí nejen na domácí scéně. Oslavné komentáře se objevují i v zahraničních hudebních časopisech a webech. Britský online magazín The Quietus zároveň ocenil také pražské vydavatelství Genot Centre, které kazetu Enchanted Lands vydalo, jakožto jeden z nejzajímavějších kazetových labelů uplynulého roku. Feed Goals je precizně vystavěná kolážovitá nahrávka, poskládaná mimo jiné z field recordings a youtubeových ripů. Ambient Barbory Polcerové se před ničím neuzavírá. Jeho forma se neustále transformuje, a když už se začíná zdát, že se ustálila v nějaké poloze, přemění se v něco úplně jiného. Permanentně se tak vyvíjí i její vyznění. Feed Goals není album, které byste si mohli pouštět jako pozadí k nějaké činnosti. Je třeba se mu neustále věnovat a ponořit se do něj co nejhlouběji. Až uslyšíte zase někoho mluvit o tom, jak je domácí scéna zoufale nudná, doporučte mu tuto nahrávku. Ostatně nominace alba hned ve dvou kategoriích ceny hudebních kritiků Vinyla svědčí o jeho kvalitě.

Ondřej Bálíček

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUNDPŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

Objednejte si roční předplatné A2! Ušetříte, každou středu vám *Ádvojka* přijde až domů, podpoříte své oblíbené periodikum a navíc jako dárek získáte **designový zápisník!**

Standard	799 Kč
Mecenáš	1 500 Kč a více
Elektro	499 Kč
Student	719 Kč

O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu:
distribuce@advojka.cz.

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Jsou protesty, které se zřejmě nikdy nedostanou na hlavní stránky světových novin. V lednu demonstrovalo zhruba šedesát lidí před sídlem Francouzského sdružení nakladatelů. Jednalo se o editory a editorky snažící se upozornit na postupnou degradaci materiálního zázemí i ohodnocení jejich profese. Nový francouzský živnostenský zákon umožňuje provozovat editorskou činnost i mimo sjednané profesní kontraktory, a tím tlačí ceny díla dolů. Ani předtím nebylo editorům a editorkám příliš veselo: měli sice smlouvu na dobu neurčitou, ale bez výhod obvyklých pro tuto formu pracovněprávních vztahů, jako je nemocenská či placená dovolená. Šedesát demonstrujících osob může působit v době, kdy se jiných protestů účastní desetitisíce lidí, směšně. Ovšem v mnoha evropských zemích byla právě kultura odvětvím, v němž se prekarizované pracovní podmínky dobře ujaly a posléze „prokapaly“ i do zbytku ekonomiky. Dnes se uberizace práce týká taxikářů, uklízeček i editorů a editorek – přes zjevné profesní a vzdělanostní rozdíly se tato povolání nacházejí na stejné lodi. Či spíše v jejím nejspodnějším podpalubí.

J. Horňáček

V loňském roce natočila feministická dokumentaristka Cassie Jaye film *The Red Pill*, který nahlíží do světa aktivistů za mužská práva. Ti řeší problémy se svěřováním dětí do péče

matek, přehlížení faktu, že muži tvoří většinu obětí násilných činů nebo že umírají dříve. Ženská práva jsou dle nich vybojována a feministická lobby nyní naopak muže utlačuje. Sama filmařka v dokumentu hovoří o tom, že teď už vlastně neví, která strana má pravdu. Upozorňovat na problémy, s nimiž se muži setkávají, je důležité a potřebné. Jenže tyto problémy vycházejí stejně jako ženskopravní témata z tradiční kultury sexismu. Je zcela nesmyslné vidět boj za ženská práva v opozici k mužským právům. Například automatické svěřování dětí do péče matky vychází z představy, podle níž je ženským údělem převážně péče. Zároveň se však muži, kteří se před rozvodem rovnoměrně nepodíleli na výchově svých dětí, těžko můžou podívat tomu, že soud určí stejné nastavení i po rozvodu. Právě proto je důležité, aby feministé a feministky mluvili i o výhodách, které z rovnoprávnosti plynou pro muže.

J. Nejedlová

Existuje žurnalistické dno? Pokud ano, zcela jistě se mu přiblížila televize Prima svým přístupem při televizní debatě prezidentských kandidátů před druhým kolem voleb. Už z výběru témat, o kterých se diskutovalo, bylo jasné, že relevantní politická témata se řešit nebudou. Otázky týkající se zákazu zbraní nebo kouření v hospodách působily jako jasná nahrávka na smeč Miloši Zemanovi. Naprostá neschopnost moderátora a hulvátské projevy prezidentských fanoušků v hledišti pak dokonaly show, za kterou by se nemusela stydět ani Michaela

Jílková. To, že Jiří Drahoš naskočil na Zemanův xenofobní styl, je už jen dovětkem toho, kam se u nás diskurs v této oblasti za poslední roky posunul. Bez ohledu na konečný výsledek prezidentských voleb to byl smutný obraz rozdělené společnosti a příklad toho, jak by televizní žurnalistická práce neměla vypadat.

O. Hudec

Tepláky patří mezi podstatná jména látková, oznámil mi onehdy jeden desetiletý mladý muž a mně došlo, že se mi bude opravdu špatně vysvětlovat, že jsou pomnožná. Nakonec jsme se nějak dohodli, ale ještě dlouho jsem uvažovala nad tím, proč by to vlastně měl vědět. No, proč... Protože to bude v příjímáčkách! V jednotných přijímacích testech na střední školy, které dnes připravuje „stát“, jsou totiž vyžadovány znalosti morfologických kategorií a dalších jazykovědných zapeklitostí, které mnozí z nás pochopili až během filologických studií na vysoké škole. Ještě zkostnatější přístup ke vzdělávání než stát však mají mnozí rodiče, které dokáže rozčítit i to, že dítě domů přinese sice obodovaný a okomentovaný test, ale bez známky. Brzdou vývoje v našem školství není jen legislativa (ta je už dostatečně pružná), podfinancování a snaha o zavedení jednotných zkoušek, ale i rodiče. Takoví, kteří chtějí, aby se jejich děti učily to samé, co oni v dobách uvažujícího socialismu. Ti, kteří vyhodí desetitisíce za přípravné kurzy na unifikované testy a které na škole zajišťují jenom známky. Rozhodně jich není málo.

E. Marková

Klíčová agentura Spojených států pro výzkum oceánů a atmosféry – National Oceanic and Atmospheric Administration (NOAA) – na svém webu nedávno oznámila, že část stránek není přístupná a zbytek je pouze udržován v chodu. Prý škrtý kongresu. Právě NOAA jako první změřila, že namísto Obamovou administrativou uváděného jednoho a půl procenta uniků metanu z břidlicových polí v USA to je desítekrát tolik. Asi není náhoda, že těžařskými koncerny lobbovaný Kongres už zase nenašel na provoz agentury peníze. A Donald Trump pro jistotu dosadil za ředitele obchodníka, který se slovu klima vyhýbá. Proslychá se, že další klíčové federální agentury – EPA –, jež je obdobou našeho Ministerstva životního prostředí, dokonce hrozí zrušení. V čele NASA stanul poprvé v historii nevědec – Jim Bridenstine omezil klimatický výzkum této světové proslulé instituce a vyčistil její web od ekologického balastu. Trumpova poradkyně pro životní prostředí při slyšení v Senátu sklídila jen posměch, protože nebyla vůbec schopna odpovědět, zda teplota oceánů souvisí s klimatem. Co se to děje na bohatém Severu? Spojené státy a další země, které jsou nejvíce odpovědné za změnu podnebí, jsou ochromeny tlakem koncernů, a zvolily proto pštrosí taktiku: globální oteplování prostě neexistuje. Zakážeme o něm mluvit a zkoumat ho, ideologicky ho vymažeme. Ideály demokracie, dokola omílané v projevech potentátů, jsou pouhými řečnickými triky. V tom se podobají ideologickým heslům totalitních režimů.

J. Malík